ІНСТЫТУТ ДЛЯ ВЫВУЧЭНЬНЯ СССР
Institute for the Study of the USSR * Institut zur Erforschung der UdSSR
Institut d'études sur l'URSS

Досьледы й матар'ялы
Сэрыя II /ратататарныя выданьні/
№ 60

ПРАФ. МІКОЛА КУЛІКОВІЧ

БЕЛАРУСКАЯ САВЕЦКАЯ ОПЭРА

МЮНХЭН

1957

Рэдагуе Выдавецкая Калегія Навуковай Рады Інстытуту

Herausgeber: Institut zur Erforschung der UdSSR, e.V. München 26, Schliessfach 8, Germany. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Stanisłaŭ Stankievič, München 22, Mannhardtstrasse 6/I.

Institute for the Study of the USSR

Prof. Mikoła Kulikovič

SOVIET BELORUSSIAN OPERA

Institut zur Erforschung der UdSSR

Prof. Mikoła Kulikovič

DIE WEISSRUTHENISCHE SOWJETISCHE OPER

Institut d'études sur l'URSS

Prof. Mikoła Kulikovič

L'OPÉRA BIELORUSSIEN SOVIETIQUE

M ü n c h e n

I 9 5 7

УСТУП

За ўвесь каля саракагадовы пэрыяд існаваньня савецкай улады ані ў СССР, ані ў савецкай Беларусі не зьявілася ніводная паважная праца аб беларускай опэры. Толькі паасобныя зацемкі, галоўным чынам у энцыкляпэдычных выданьнях, кажуць, што: "У шэрагу саюзных рэспублік /на Беларусі таксама - М.К./ нацыянальныя опэры былі створаныя ўпяршыню ў гады савецкай улады"[1].

Як-жа было ў запраўднасьці?

Ідучы ў глыбіню гісторыі Беларусі, мы, яшчэ ў першабытным старадаўным народным мастацтве, якое ацэньваецца й савецкімі навукоўцамі, як "багацейшы песенна-музычны фальклёр"[2], знаходзім вытокі тэатральна-сцэнічнай культуры[3], якія тым больш відавочныя й пераканальныя, паколькі ўсё тое, што нясе іграву ю аснову: карагоды, гульні, сюжэтныя скокі, - гэта ўлюбёныя жанры беларускай народнай творчасьці. Аб тым, якія вялікія патэнцыяльныя магчымасьці закладзеныя тутака, гаворыць нам тое, што ў народзе на Беларусі й да нашых дзён, амаль-што ў някранутасьці, захаваліся абрадавыя сцэны з каляднаю "казою", вясеньнім упрыгожваньнем бярозак, завіваньнем "казловае барады" на дажынках, купальскае варажбы на вяночках і зёлках, выгану з жыта ведзьмы, скокаў праз вогнішчы і г.д. Лінію тэатральнасьці ўяўляюць і шматлікія беларускія народныя папулярныя танцы: "Юрачка", "Мяцеліца", "Бычок", "Мікіта", "Шастак", "Таўкачыкі" і іншыя.

Народны тэатр існаваў на Беларусі ад ХУІ стг.[4]; у ХУІІ, ХУІІІ і першай палове XIX стг. тутака праходзіць дзейнасьць прыгонных тэатраў, дзе акторамі былі прыгонныя беларускія сяляне[5]. Ад сярэдзіны XIX стг. закладаюцца першыя беларускія на-

цыянальныя паўпрафэсіянальныя тэатры[6], а ад 1905 г. - прафэсіянальныя[7].

Кідаючы пагляд цяперака на беларускае опэрнае мастацтва, можна ўбачыць, што Беларусь і яму стварала спрыяльную глебу ад даўна, калі ўзрасталі карэньні опэрнай формы - сярэднявечныя містэрыі й народныя прадстаўленьні[8]. Прышоўшыя на Беларусь з Захаду ў XV-XVI стг. стг. школьныя драмы, "вяртэпныя" дзеі, тэатральныя містэрыі ня толькі атрымалі тутака выключную папулярнасьць і ня толькі, навет, асіміляваліся, але, што самае галоўнае,ператварыліся ў васобныя выгляды народных прадстаўленьняў. У іх тэкставая частка, драматычная дзея чаргавалася зь пяяньнем, ігрой на музычных /народных/ інструмэнтах, танцамі й пантамімай, пры чым, напевы, скокі, - усё мела яскрава нацыянальны харăктар[9]. Іншымі словамі, на Беларусі яшчэ ў далёкай мінуласьці заклалася свая нацыянальна-беларуская форма музычнага спэктаклю.

Гістарычныя даведкі падаюць нам, што й тая опэрная форма, якая нарадзілася ў Італіі ў XVI стг. /у выніку спробаў адрадзіць антычную трагэдыю/, знайшла сабе распаўсюджаньне на Беларусі. У палацах Літоўскіх вялікіх князёў, у прыгонных тэатрах буйных абшарнікаў-магнатаў /XVII-XVIII і першая палова XIX/, такіх як гэтмана Агінскага ў Слоніме, падскарбнага літоўскага Тызэнгаўза ў Горадні, генэрала Зорыча ў Шклове і іншых, галоўным чынам і ставіліся клясычныя опэры й балеты, некаторыя зь якіх былі ведамыя навет пры царскім двары ў Пецярбурзе /пры Кацярыне II/[10].

У саракавых гадох XIX стг. у Менску існавалі дзьве трупы, адна прафэсіянальная - Шміткофа, другая - у тэатры Паляка, паўпрафэсіянальная, якія мелі ў складзе салістых, хор, аркестру ды пасьпяхова ставілі опэры й апэрэты, як клясычнага, гэтак і народнага пляну[11].

Партыйна-савецкія крыніцы, вядучы сваю думку аб стварэньні опэрнай беларускай творчасьці толькі пры бальшавіках, сьцьвярджаюць, што на Беларусі да рэвалюцыі ня было ніводнага аўтара, які-б працаваў над стварэньнем беларускага опэрнага спэктаклю, таму што:

"Беларусы з паходжаньня Глінка й Манюшка, адарваныя ў сваёй творчасьці ад беларускай глебы, ня могуць лічыцца прадстаўнікамі беларускай музыкі"[12].

Пакідаючы ў баку Глінку[13], паколькі ён ня мае беспасярэднага дачыненьня, аб Манюшку адразу-ж трэба сказаць, што якраз яму, у сяброўскім супрацоўніцтве зь беларускім драматургам Дунінам-Марцінкевічам, лёс прызначыў стацца першым закладальнікам беларускага нацыянальнага музычнага спэктаклю.

Дуніну-Марцінкевічу й Манюшку належыць стварэньне на Беларусі чатырох тэатральна-музычных пастановак: "Рэкруцкі набор", "Сялянская ідылія", "Бойка мужыкоў" і "Сялянка"[14]. Ня гледзячы на тое, што й першыя тры творы зьместам, формай і характарам выявілі сваю беларускасьць і былі значна раней пастаўленыя на сцэне[15], я, дзеля аб'ектыўнасьці, зьвярну ўвагу толькі на апошні твор - "Сялянку".

З боку зьместу "Сялянка" ўяўляла тыпова нацыянальную беларускую бытавую п'есу /камэдыю/. Дунін-Марцінкевіч - выдатны беларускі драматург, тэатральны арганізатар і актор, - у "Сялянцы" імкнецца пагадзіць сацыяльныя супроцьлежнасьці між народам і панамі, задзіночыць іх у штодзённым жыцьці. Гэтую аўтарскую ідэю выказвае гэраіня п'есы паненка Юлія, пераапранеҥая за беларускую сялянку /адсюль і назоў "Сялянка"/. Яна пераконвае, што "Бог на небе паноў і мужыкоў зароўна ўважае"[16].

Дунін-Марцінкевіч надаў і форму выяўленьня ідэйнага зьместу п'есы. Яна была зрэалізаваная, як нацыянальны фальклёрны спэктакль, дзе адлюстраваныя беларускія абрады й звычаі, запраўдная народная творчасьць: песьні, паданьні, танцы, ігры; тутака-ж паданыя малюнкі беларускае прыроды[17].

Усё гэта патрабавала актыўнага супрацоўніцтва музыкі-кампазытара, ролю якога й узяў на сябе Манюшка.

Вось тутака і паўстае вельмі важнае пытаньне: на колькі адказаў такой ролі, яскрава нацыянальнага абліччa, як ідэйна, гэтак і мастацка, сам Манюшка?

Дарэчы адразу-ж папярэдзіць, што ў мяне зусім няма думкі заняцца адарваньнем Манюшкі ад польскай музычнай культуры, унесьці хоць якую-небудзь частку сумлеваў у тое становішча заснавальніка польскае опэры, якое Манюшка займае, - тут справа йдзе толькі аб аб'ектыўнай ацэне асабліва першых год дзейнась-

ці Манюшкі, што абсалютна неабходна, каб адказаць на вышэй названае пытаньне.

Станіслаў Манюшка /1819-1872/ нарадзіўся ў Меншчыне /маёнтак Убель/ і, як гавораць ягоныя біяграфы, ад дзіцяці прысутнічаў і прыймаў беспасярэдні ўдзел "пры розных абрадах, песьнях люду нашага"[18]. Беларускія фальклёрныя мэлёдыі адкладаліся ў памяці маладога Манюшкі й ён потым падбіраў іх па слуху на фартэпіяне[19]. Будучы на Нёмане, Манюшка таксама любіў слухаць "паданьні й пёсьні народныя, каторыя мелі ў будучыні ўплывы на ягоную музыку"[20].

Асабістыя сувязі й прыязьні Манюшкі былі дастаткова выразныя ў сэньсе беларускасьці. Ён сябраваў і супрацоўнічаў зь беларускім паэтам Янам Чачотам, ведамым віленскім этнографам, знаўцам, зьбіральнікам і выдаўцом беларускага песеннага фальклёру[21], на тэксты якога /запісы песьняў/ Манюшка напісаў шмат сваіх песьняў[22], таксама з драматургам і паэтам Сыракомлям /Кандратовічам/ - Беларусам з паходжаньня, які любіў беларускую культуру, знаходзіўся пад яе заўважным уплывам ды й сам пісаў беларускія творы[23]. Аб'ектыўная польская крытыка ці раз выказвалася аб беларускіх уплывах на кампазытарскую дзейнасьць Манюшкі, і тэма: "Манюшка й Беларусы" ня ёсьць ужо такая новая й нечаканая. Аб гэтым пісалі польскія крытыкі й музыкаведы Стромэнгер[24], Мілер[25], Плуг[26], Вільчыньскі[27], Валіньскі[28], Іваньскі[29], Кеніг[30], Падбярэскі[31] ды іншыя.

Манюшка сам заяўляў, што ягоная песьня:

> "найболь ш на сябе характар і калярыт краю адлюстравала"[32], што "гэта ёсьць народнае, краёвае, мясцовае, што ёсьць рэхам дзіцячых нашых успамінаў, калісьці жыхароў зямлі, на якой радзіліся й выраслі."[33]

Ведаючы беларускую песенна-танцавальную народную творчасьць з маленства, чула ставячыся да яе, Манюшка здолеў стварыць у "Сялянцы" жывое, сьвежае, яскравае, поўнае прыгожасьці й калярытаў музычнае цела. Ён ня йшоў сьлепа за тэкстам свайго сябры Дуніна-Марцінкевіча, а й сам тварыў, паглыбляў, ахварбоўваў, узбагачваў. Зь "Сялянкаю" беларускае мастацтва знайшло ў васобе Манюшкі таго сьпелага, дасьветчанага майстру /яму было тады 32 гады/, які ўзьняў творчую працу над беларускім фальклёрам на тагачасную эўрапэйскую вышыню. У "Сялянцы" мы бачым рэдкае адзінства ў мастацкім выяўленьні творчае думкі. Беларускі фальклёр і собскія творчыя праяўленьні абодвух аўтараў сталіся адзіным суцэльным сплавам настолькі, што паводля сьветчаньняў гісторыкаў бальшыня ўспрыняла "Сялянку" за чыста народны твор[34].

Прыведзеныя дадзеныя дазваляюць пераканацца, што Манюшка справіўся з роляй аўтара нацыянальнага музычнага спэктаклю на Беларусі. Але застаецца яшчэ, ня менш значнае, пытаньне для дасьледаваньня беларускай опэрнай творчасьці: на колькі "Сялянка" Манюшкі мела асновы называцца опэрным творам?

У гісторыі беларускага мастацтва "Сялянка" лічыцца як опэра. Сам Манюшка клясыфікаваў "Сялянку" ў разьдзел опэраў, што й палкінулі польскія біяграфы Манюшкі[35]. Аднак, каб ухіліцца ад недакладнасьцяў у гэтай справе, трэба сказаць, што "Сялянка" ня ёсьць опэрай у сучасным паняцьці ўжо таму, што тутака ёсьць тэкст, які гаворыцца /маналёгі, дыялёгі/, а не пяецца, як гэта неабходна ў опэры. Але працу Манюшкі ня можна назваць і як музыку да п'есы, паколькі яна мае занадта самастойнае значаньне, паколькі ў ёй Манюшка выкарыстаў разгорнутыя формы опэры: арыі, дуэты, ансамблі, хоры, адвёў вялікую ролю аркестру, паколькі тутака бачна музычна-драматургічнае разьвіцьцё й музычна-тэхналягічныя элемэнты, спэцыфічныя для опэры. Такім чынам "Сялянка" калі ня опэра /у клясычным сэньсе/, дык, бяссумлеўна, нейкі асаблівы выгляд опэрнай формы. На мой пагляд найбліжэй за ўсё ўспомніць тутака аб зінгшпілю[36], з той папраўкай, што "Сялянка" ёсьць зінгшпіль беларускі, які захаваў ды выявіў усе асаблівасьці й свомасьці свайго нацыянальнага характару[37]. Трэба падчыркнуць, што ўтварэньне на Беларусі формы беларускага зінгшпілю мае глыбокае гістарычнае значаньне таму, што ягоная гэнэалягічная лінія вядзе нас беспасярэдня да старадаўняга народнага беларускага тэатру, да той музычна-тэатральнай формы, якая заклалася на Беларусі ад XVI стг. і аб якой было сказана крыху вышэй. Калі параўняць матар'ялы старых беларускіх народных прадстаўленьняў, якія часткава дайшлі да нас[38], дык магчыма зусім ясна бачыць, што фактура "Сялянкі" ёсьць целам ад цела старадаўняй народнай формы, што гэтыя элемэнты ў "Сялянцы" разьвітыя, узбагачаныя, узьнятыя на новую, сучасную ступень.

Такім чынам на пытаньне аб утварэньні ў Беларусі нацыяналь-

най опэрнай формы мы можам адказаць дадатна. "Сялянка" вытрымала сваю ролю станоўка й адказна, і ў гэтым яе фундамэнтальнае гістарычнае значаньне ў разьвіцьці беларускага мастацтва.

Далейшы шлях сцэнічнай музычнай творчасьці паказвае, што ўтвораная "Сялянкаю" форма беларускага зінгшпілю ўваходзіць як узор дзеля насьледваньня й разьвіцьця. Яна паклікала да жыцьця шэраг іншых музычных спэктакляў: п'есаў на тэксты Дуніна-Марцінкевіча /"Вечарніцы", "Гапон" і іншыя/, камічную опэру "Грэх" Вярыгі-Дарэўскага й інш.[39]. Апрача Манюшкі, музыку пісалі тутака кампазытары Крыжаноўскі, Лапацінскі й іншыя.

Партыйна-савецкая афіцыйная прэса іншы раз, асабліва ў вапошнія часы, не адмаўляецца зрабіць, дзеля сваіх мэтаў, рэвэранс у бок дарэвалюцыйнай беларускай культуры, зьняць апалу зь яе нацыянальна-сьведамых прадстаўнікоў, сям-там пагадзіцца зь яе ўплывамі. Гэтак у сувязі з кампаніяй польска-беларускай дружбы /пад эгідаю СССР/ успомнілі й аб Манюшку ды ягоных беларускіх сымпатыях. Менскаму опэрнаму тэатру быў дадзены загад паставіць опэру Манюшкі "Страшны двор"[40], пры чым надалі гэтаму факту ўсесаюзнае значаньне, вывезьлі опэру ў Маскву на дэкаду і, зразумела, прэса расьпісала пастаноўку ў панэгірычным тоне[4I].

Сучасная лібэралізацыя крыху пашырыла кругагляд беларускай музычнай крытыкі й за "Сялянкаю" цяпер вызнаецца "значная падзея ў гісторыі беларускага музычнага тэатру". Аднак далей гэтага ня йдзецца.

Толькі на гэты бок зялезнае заслоны, бяз тэндэнцыйнае партыйнасьці можна расцэньваць тыя ці іншыя гістарычныя зьявішчы свабодна, правільна й аб'ектыўна. Для нас гістарычная роля "Сялянкі", як першаўзору беларускай нацыянальнай опэрнай творчасьці /у выглядзе формы беларускага зінгшпілю/ ёсьць бясспрэчным фактам. Дату першай яе пастаноўкі 9 лютага I85I г.[42] у Менскім тэатры Паляка мы лічым гістарычнаю датаю пачатку беларускай опэры, якой, такім чынам, ужо мінула I05 год.

Частка першая

ОПЭРНАЯ ТВОРЧАСЬЦЬ БЕЛАРУСКІХ САВЕЦКІХ КАМПАЗЫТАРАЎ

РАЗЬДЗЕЛ ПЕРШЫ

Палітычна-грамадзкія здарэньні ў гады першае сусьветнае вайны, а потым і ў першыя гады рэвалюцыі на нейкі час адсоўваюць мастацтва на далейшы плян. Працэс разьвіцьця опэрнай творчасьці, калі й ня спыняецца наагул, дык ува ўсякім выпадку закансэрвоўваецца да пары НЭП-у, з увядзеньнем якога гэты працэс атрымоўвае магчымасьці для далейшага свайго разьвіцьця ужо ў іншых, савецкіх умовах.

Галіна опэрнага мастацтва наагул ня лёгкая справа, а ў СССР, ды тым больш нацыянальных рэспубліках, гэтае пытаньне значна ўскладняецца. Тым ня менш можна ўсё-ткі паспрабаваць згрупаваць факты ў дзялянцы опэрнай творчасьці ў Беларусі ад пачатку НЭП-у да нашага часу ў тры асноўныя пэрыяды:

1. Беларуская опэра ў час станаўленьня савецкай опэрнай дзейнасьці наагул /1921-1936/.

2. Беларуская опэра на шляху асваеньня савецкай опэрнай "клясыкі" /1936-1941/.

3. Сучаснае становішча беларускай опэрнай творчасьці /1942-1956/.

Першы пэрыяд варта падзяліць у сваю чаргу на два адрэзкі, у першым зь якіх ішло разьвіцьцё беларускага опэрнага мастацтва, а ў другім /1932-1936/ гэтае мастацтва было разбурана й ліквідавана.

Гады НЭП-у ў культурным жыцьці СССР былі багатыя рознымі падзеямі. У опэрнай творчасьці тады ішло станаўленьне савецкага опэрнага тэатру, на які з аднаго боку дзеілі групы, што стаялі на пазыцыі "катэгарычнай пралетарызацыі" й прадстаўлялі спачатку пралеткультаўскія ўплывы, а потым уплывы РАПМ /Расейскай Асацыяцыі Пралетарскіх Музыкантаў/[43]; а з другога боку моцна націскала Асацыяцыя Сучаснай Музыкі /АСМ/, якая прапагавала апошнія дасягненьні заходня-эўрапэйскага й амэрыканскага музычнага мастацтва[44]. Паміж гэтымі дзьвюма плынямі наглядалася вельмі жорсткае змаганьне за гэгэмонію на музычным фроньце[45] /асабліва ў канцы 20-х і пачатку 30-х гадоў/.

Ня гледзячы на тое, што аднапартыйная палітыка ахоплівае ўсе краіны Савецкага Саюзу і што рэха цэнтральных здарэньняў, зразумела, не магло не дайсьці да нацыянальных рэспублікаў, у тым ліку і Беларусі, - тутака, у асноўным, былі зусім інакшыя ўмовы жыцьця ў гэтым часе, што выразна адрозьніваліся ад РСФСР. Справа ў тым, што нацыянальныя рэспублікі, у тым ліку й Беларусь, выкарыстоўвалі бальшавіцкае адступленьне /у часе НЭП-у/ дзеля зьдзейсьненьня сваіх чыста нацыянальных інтарэсаў. Нацыянальна-адраджэнскія й навет нацыянальна-вызвольныя мэты й тэндэнцыі праводзіліся тутака пасьлядоўна й станоўка ўва ўсіх галінах нацыянальнай культуры; іх праводзілі навет і ляяльныя да саветаў групоўкі, улучна з нацыянал-камуністымі.

У галіне музыкі тады дзеілі розныя ўрадавыя камісіі й сэкцыі Бел. Інстытуту Культуры, потым Акадэміі Навук, і г.д. для зьбіраньня й запісу старадаўнага беларускага фальклёру /галоўным чынам абрадавага й рэлігійнага/, для апрацоўкі й публікаваньня беларускай песеннасьці й арыгінальных твораў, для арганізацыі навучальных мастацкіх установаў, тэатраў, хораў, аркестраў, розных ансамбляў. Менск у тую пару меў даволі салідную групу музычных дзеячоў - дасьледавальнікаў, кампазытараў, пэдагогаў, кіраўнікоў: Анцава, Прохарава, Тэраўскага, Аладава, Мацісона, Грыневіча, Равенскага, Чуркіна, Ягорава, Гацкага, Шнітмана, Фідлона й інш. Усіх іх, бяз розьніцы становішча й веку, лучыла нацыянальная беларуская ідэя. Пытаньне стварэньня нацыянальнай беларускай опэры хвалявала шматлікіх музыкаў, хаця й далёка ня ўсім удалося праявіць сябе. У гэты пэрыяд былі напісаныя: I. "Купальле" - У.Тэраўскага[46] - напісаная й пастаўленая ў I92I г. /тэкст М.Чарота/; 2. "Вызваленая праца" - М.Чуркіна[47] /на тэкст Шастакова/, напісаная й пастаўленая /у самадзейнасьці/ у I922 г.; 3. "Тарас на Парнасе" - М.Аладава[48], напісаная ў I927 годзе /не пастаўленая/ і 4. "Браніслава" - М.Равенскага[49] /на тэкст У.Дубоўкі/, - пісаная ў 30-х гадох /ня скончаная/.

З усіх гэтых музычна-тэатральных твораў грунтоўнае месца належыць "Купальлю". У дачыненьні "Купальля" выказваюцца розныя, пры гэтым супярэчныя, пагляды. Адкідаючы савецкую крытыку, якая, будучы схвабрыкаванай прапагандовымі коламі імкнецца вычыркнуць наагул усякую вартасьць "Купальля" - неабходна пазнаёміцца тутака зь несавецкай крытыкай, якая хоць і вызнае ды падчырквае значаньне гэтага твору, аднак памылкова зьмешвае зусім розныя рэчы, гэтым самым зацямняючы запраўдную ролю "Купальля". Нажаль яшчэ існуе "тэорыя" аб тым, што базаю для беларускіх опэраў служыла музыка да тэатральных пастановак, якая нібы паступова "выдзялялася" зь іх і рабілася /"ператваралася"/ самастойнаю опэраю[50]. Калі-б прыняць такую "тэорыю", дык аб "Купальлі" нельга было-б гаварыць паважна, як аб рэчы, што належыць да сфэры опэрнага мастацтва. Я змушаны тутака зацеміць, што ніякім чынам нельга забывацца таго, што опэра мае свае прынцыповыя й спэцыфічныя асаблівасьці, якія адрозьніваюць яе ад усіх іншых формаў мастацтва, у тым ліку й ад драмы. Калі кампазытар, што афармлівае музыку ў драматычным спэктаклі, хаця-б ён іграў у ім вялікую ролю, застаецца ўсё-ж толькі адным з кампанэнтаў пастаноўкі, дзе музыка падпарадкоўваецца драматычнай лініі, мусіць яе ўзмоцніць, надаць большую эмацыянальную выразнасьць, дык опэрны кампазытар зьяўляецца галоўным і адзіным разьмеркавальнікам тэкставага матар'ялу. Тутака пануе свая музычная драматургія на чале з музыкаю-драматургам-кампазытарам, які спэцыфічнымі сродкамі музыкі, асаблівымі музычна-тэхналягічнымі прыёмамі раскрывае ідэю, характары, становішчы й сытуацыі. Заданьне ператварэньня драматычнай п'есы ў опэрнае лібрэта - нязвычайна складанае: тутака зусім іншы падыход да літаратурнага матар'ялу, паводля сваіх жанравых, кампазыцыйных, спэцыфічна-опэрных дадзеных, тутака трэба шырокае абагульненьне, канцэнтраваны паказ толькі самага важнага, самага значнага.

Дарэчы тутака сказаць, што аднэй з галоўных катастрофаў у савецкай опэры наагул - гэта сьляпое, нявольніцкае падпарадкаваньне кампазытара /ці пад страхам, ці дзеля няўменьня/ тэксту лібрэта, калі аўтар музыкі, замест ачольваньня й кіраваньня тэкстам паводля законаў музычнай драматургіі, адводзіць сабе ролю пабочную, займаецца "перакладам" тэксту на музыку, стварэньнем мэханічнага мантажу, пасыўнай музычнай ілюстрацыі тэксту, іншымі словамі - губіць усю спэцыфіку опэры.

Кампазытар Тэраўскі меў спачатку заданьне напісаць музыку да твору Чарота "Купальле", аднак знаёмства з п'есаю й яе фальклёрным багацьцем падказала кампазытару думку аб іншым падыхо-

дзе да справы. Тэраўскі за доўгі свой шлях зьбіральніка й апрацоўніка беларускай народнай песеннасьці набыў непахісную веру ў тое, што ў беларускіх песьнях, "як у люстры адбіваецца ўвесь духовы настрой гаротнага селяніна"[51]. У "Купальле" гэта было магчыма шырока паказаць, тым больш, што кампазытар меў да дыспазыцыі /Тэраўскі быў загадчыкам музычнае часткі й хормайстрам І-га Беларускага Драматычнага Тэатру/ моцную групу салістых-вакалістых, вялікі хор, балетную групу й добрую аркестру. Усё гэта штурхала Тэраўскага на стварэньне з "Купальля" музычнага спэктаклю /прынамся ў суаўтарстве з Чаротам/. У гэтым кірунку ён і пачаў працаваць. Вынік гэтае працы дастаткова ведамы: Тэраўскаму ня толькі ўдалося дасягнуць поўнага сплаву між тэкстам і музыкай, але й узбагаціць, упрыгожыць, узмоцніць гэты тэкст, а галоўнае-разьвязаць сцэнічнае ўвасабленьне яго ў прынцыпова новым пляне, у форме ўжо не драматычнага спэктаклю з музыкай, а ў форме іншай - музычнай. Хочацца падчыркнуць тут, што гэта было ня "выдзяленьне" музыкі, а музычнае разьвязаньне заданьня. Пакінуты тэкст у гэтым музычным спэктаклі зьмяніў ня сутнасьць, а толькі форму яго. Пастанавіўшы стварыць з "Купальля" музычны спэктакль /аўтар п'есы Чарот поўнасьцяй падтрымоўваў гэтую думку кампазытара/, Тэраўскі ня думаў аднак надаць яму клясычна опэрную форму ня толькі таму, што сам ня быў гатовы адказаць усім складаным і цяжкім патрабаваньням опэрнага творчага працэсу[52], але і, галоўным чынам, таму, што адраджэнскія ідэі ў тагачаснай Беларусі й сабская глыбокая нацыянальная сьведамасьць паказвалі кампазытару іншы шлях, вялі яго спачатку ў глыбіню народных традыцыяў, а праз іх і да першага прафэсыйнага твору опэрнага пляну - "Сялянкі" Манюшкі й Марцінкевіча. Зусім правільна, лягічна й пасьлядоўна Тэраўскі прыйшоў да адраджэньня беларускага зінгшпілю[53].

Ня толькі нязвычайна цікава, але й вельмі важна з гэтых адраджэнскіх пазыцыяў падыйсьці да параўнаньня "Купальля" й "Сялянкі".

Ня гледзячы на тое, што між гэтымі дзьвюма рэчамі ляжыць 70 год /"Сялянка" была пастаўленая ў 1851 г., "Купальле" - у 1921 г./, што першая - "Сялянка" - была камэдыйнага зьместу, а другая - "Купальле" - драматычнага, абедзьве збудаваныя на

фальклёрнай аснове й узьнікаюць з народнага беларускага быту. Ідэя абодвых твораў супрацьставіцца тэорыі клясавага змаганьня, клясавых антаганізмаў, яна - ідэя прымірэньня, яна ідэялізуе сваё нацыянальнае мінулае, паказвае любоў да яго. Калі Дунін-Марцінкевіч у "Сялянцы" праводзіць бясклясавую ідылію як шляхціч, што пэўна-ж ня ведаў зусім аб марксізьме, дык тое-самае робіць і Чарот - сябра камуністычнае партыі, што стаяў на чале "пралетарскай" паэзіі ў БССР[54]. Абедзьве п'есы адлюстроўваюць праўдзівае жыцьцё беларускай вёскі, такое, якім яно ў рэчаіснасьці, тыя сьветапагляды, што існуюць у народзе, праўдзівыя вобразы, праўдзівыя сытуацыі, традыцыйнасьць і моц сямейных ды грамадзкіх узаемадачыненьняў, якія бытуюць у народзе. Паэтычная купальская легенда - паданьне аб лёсе, аб цудадзейнай "кветцы шчасьця" на фоне купальскіх народных беларускіх абрадаў і звычаяў, раскрывае драму каханьня вясковай дзяўчыны да паніча, што канчаецца трагічнаю згубай пакінутай дзяўчыны. Аднак тутака няма й ценю клясавай ненавісьці, клясавай злосьці й помсты ў дачыненьні да паніча й паноў наагул - усё трактуецца як Лёс, Кон, як вызначаная доля, як асабістая для кажнага "кветка шчасьця".

Паводля формы як "Сялянка", гэтак і "Купальле" - фальклёрныя, у ладнай меры этнаграфічныя тэатральна-музычныя творы, што шырока выкарыстоўваюць багатую беларускую народную творчасьць; абодвы, у большай ці меншай ступені, але бяз сумлеву - прадстаўнікі й выразьнікі беларускага зінгшпілю, беларускага нацыянальнага стылю.

Трэба заўважыць, што ў гэны пэрыяд "Купальле" зрабіла вельмі моцны ўплыў сваёю формай на тэатральнае беларускае мастацтва наагул. Такія музычныя спэктаклі, як "Машэка" й "Каваль-Ваявода" Міровіча з музыкай таго-ж Тэраўскага, як "Вір" Рамановіча з музыкай Фідлона[55], як некаторыя пастаноўкі тэатру Галубка, што ў сваім складзе меў хор, танцавальную групу і аркестру, - усе імкнуліся выйсьці на музычную дарогу пры дапамозе "амузыкаленьня" пастановак, паказаўшы сымптаматычныя рысы ў сэньсе стылявых беларускіх адзнакаў. Але ўсё гэта было ў рамах драматычнага падыходу, а таму, ясна, ні "выдзяліцца", ні "перарасьці" ў опэрныя жанры не магло. Паказальна, што й сам Тэраўскі, пішучы музыку да наступных тэатральных спэктакляў І-га Беларускага тэатру,

ужо да "Купальля" ня ўзьняўся, абмежаваўшыся заданьнямі музычнага афармленьня /хаця й у значна разгорнутым пляне/.

Тым ня менш, жывучасьць прынцыповай творчай лініі "Сялянка"-"Купальле" была відавочнай. Як доказ гэтага можа быць пастаноўка музычнага спэктаклю "Залёты" ў 1925 г. кампазытара М.Кімона на тэкст п'есы Дуніна-Марцінкевіча ужо ў Заходняй Беларусі /у Вільні/. Тамака адраджэнскія ідэі былі заўсёды вельмі моцнымі[56] /ад "нашаніўскага" пэрыяду/, а таму й няма нічога дзіўнага, што "Залёты" ўяўлялі тую-ж форму беларускага зінгшпілю, што і "Купальле". Характэрна заўважыць, што ў гэтым выпадку савецкія крыніцы не пасароміліся ўжо назваць "Залётаў" "першай беларускай опэрай"[57].

Ня трэба аднак думаць, што пэрыяд "беларускага рэнэсансу", зводзіўся да манапалізацыі і ўзаконеньня толькі аднэй і адзінай формы для беларускай опэрнай творчасьці. Ужо першыя спробы 1921-32 гадоў паказалі рознабаковы падыход да формаў сцэнічнага выяўленьня. Гэтак кампазытар Аладаў у сваім "Тарасе на Парнасе" даў спробу стварыць беларускую нацыянальную камічную опэру. Ідучы ад клясычнага выгляду гэтае формы й карыстаючыся парадыйным сюжэтам, кампазытар вельмі спрытна і ўдала насыціў твор узорамі народных жартаў, гумару, сатыры, усё гэта творча пераапрацаваўшы, і здолеў дасягнуць арыгінальнасьці, трапнасьці й вайстрыні ў адлюстраваньні опэрнай фабулы. Выбар Аладавым гэтай апошняй - гэта ізноў доказ уплываў 20-х гадоў. "Тарас на Парнасе" - ананімны твор /1836 г./ першых крокаў сучаснай беларускай літаратуры; ён напісаны чыста народнаю беларускай моваю і паказвае нам селяніна-Беларуса /паляўнічыка/ на Парнасе. Апісваючы гэтае парнаскае жыцьцё багоў і жыхароў у парадыйным жанры, аўтар-ананім захоўвае сымбалічна ўвесь характэрны быт беларускай вёскі. Цяжка прыдумаць лепшы сюжэт для камічнае опэры. На мой пагляд аднаактовая опэра "Тарас на Парнасе" была і ёсьць найбольшай творчай удачай Аладава[58].

"Браніслава" Равенскага задумана была як беларуская гэраічная музычная народная драма. Лібрэта Дубоўкі й музычныя накіды кампазытара давалі магчымасьць бачыць, што патэнцыяльна "Браніслава" мела дадзеныя стацца найбольш яскравым творам гэнага часу, як у сэньсе ідэйным, гэтак і паводля манумэнтальна

задуманай формы. У сваёй паэме "Браніслава" /1929 г./, якая клалася ў васнову опэрнага лібрэтта, Дубоўка ўзяў адвечную тэму: сымбалічны вобраз Маці-Беларусі, што зьбірае раськінутых па сьвеце сваіх дзяцей[59]. Пад выглядам прыгоннага часу Дубоўка раскрываў запраўды жудасны малюнак народнага жыцьця пад бальшавікамі. Нажаль, опэра "Браніслава" гэтак і засталася незакончанай з палітычных прычынаў і, навет, усе накіды й чарнавікі кампазытар быў змушаны зьнішчыць[60].

Такім чынам тры опэры разгляданага першага пэрыяду паказалі тры розныя аўтарскія падыходы, вызначылі тры шляхі творчых выяўленьняў: 1. зінгшпілю, 2. камічнай опэры і 3. музычнай драмы. Усе яны будаваліся поўнасьцяй у пляне нацыянальным, як з гледзішча ідэйнага, гэтак і мастацкага.

Цяперака можна ўспомніць і аб опэры "Вызваленая праца" Чуркіна. Яна таксама пасвойму адлюстравала гэты пэрыяд 20-х гадоў, толькі з адваротнага боку. Тыпова пралет-культаўская агітка "Вызваленая праца" ўвабрала ў сябе самыя заганныя рысы гэтага жанру. Архірэвалюцыйны зьмест "высокім стылем" расказвае аб "Рабочым Кастрычніку" й пралетарскай перамозе. Усё ўзьнята /лібрэтыстым-камуністым Шэстаковам/ на "хадулі", гіпэрбалічна ўзьведзена ў касьмічны маштаб, а ілюструецца шаблёнам, штампаванаю музыкаю вельмі нізкай якасьці, пры поўнай адсутнасьці сьвежае думкі. Паводля формы - гэта зусім і ня опэра /хоць так завецца й увайшла ў гісторыю/, а "сіняблюзны" мантаж[61]. На фоне вышэй аналізаваных беларускіх твораў "Вызваленая праца" выглядае як чужое, іншанароднае цела.

Другі адрэзак разгляданага першага пэрыяду беларускай опэрнай творчасьці пад саветамі паўстае перад намі, як пагром і вынішчэньне нацыянальных плыняў у мастацтве й літаратуры. Зусім зразумела, што бальшавікі не маглі дапусьціць вызвольна-адраджэнскіх пагляд аў у нацыянальнай палітыцы партыі. Паводля тэорыі апошняй:

> "Адраджэнскія матывы, якія зьяўляюцца рэвалюцыйным фактарам да Кастрычніка, робяцца сваёй супрацьлежнасьцяй пасьля таго, калі пралетарыят узяў у свае рукі ўладу".62

Беларускім літаратарам і мастаком савецкі "сацыялістычны наступ" апошняга часу 20-х і пачатку 30-х гадоў ставіў ужо най-

цяжэйшыя палітычныя абвінавачваньні: "адкрытую контррэвалюцыю", "кулацкую ідэялёгію" й сувязь з кулаком, "нацфашызм" і "агентуру", навет "шпіянаж"[63]. Датычыла гэта беспасярэдня й стваральнікаў нацыянальнай беларускай опэры. Загінулі кампазытар Тэраўскі, лібрэтыстыя Чарот /не дапамагла й годнасьць сыбры партыі й пралетарскага паэты/ і Дубоўка. На доўгія гады ў чорны сьпіс "нацдэмаў" былі ўпісаныя кампазытары Аладаў і Равенскі /асабліва апошні за сувязь з Дубоўкам/. Творы гэтых аўтараў былі абвешчаныя варожымі і контррэвалюцыйнымі. Такія рэчы, як "Купальле" й "Браніслава" перасталі існаваць, іх выкінулі навет з энцыкляпэдычнай і даведніцкай літаратуры. Прамоўчваўся і "Тарас на Парнасе" Аладава ды навет "Вызваленая праца" Чуркіна, гэты "архірэвалюцыйны твор", быў часова ўключаны ў чорны сьпіс[64]. Такім чынам із беларускіх опэраў гэтага першага пэрыяду не засталося афіцыйна ніводнай[65].

Каб апраўдаць такое разбурэньне, апрача палітычных праступкаў, кампазытарам опэраў нацыянальных рэспублік таго часу закідаліся й чыста музычныя грахі. Генэральны сакратар Саюзу Савецкіх Кампазытараў Хрэньнікаў на адным з опэрных пленумаў гаварыў аб:

> "Аднабокім захапленьні гістарычнай тэматыкай, ідэялізацыі шматлікіх рысаў фэадальнага мінулага ... ідэялізацыі архаічных, аджыўшых элемэнтаў нацыянальнай музыкі, адносінах да нацыянальна-музычнай формы, як да чагосьці замкнутага, застылага, нібы адвечна ўласьцівага музычнай сьведамасьці народу"[66]. "Гэтыя нацыянальныя тэндэнцыі, - заяўляў далей Хрэньнікаў, - знайшлі сваё "тэарэтычнае" абгрунтаваньне ў нацыянальных рэспубліках".[67]

Асабліва моцна нападаў камуністы-сакратар на імкненьні нацыянальных кампазытараў успрыняць опэрную форму не ў яе клясычным выглядзе, а з гледзішча свайго, народна-традыцыйнага. Такія опэрныя рэчы называліся Хрэньнікавам іранічна "нібы самабытнымі", пляміліся ім як спроба "затрымаць рост мастацтва"[68].

Нам-жа мусіць быць ясна, што першы пэрыяд паўставаньня беларускай опэры ў савецкі час быў паводля свайго характару антыбальшавіцкім, і толькі гэта сталася прычынаю таго, што яго бальшавікі проста вычыркнулі зь гісторыі, быццам ані гэтага пэрыяду, ані творчай дзейнасьці, ані некаторых беларускіх аўтараў зусім

ня было. Таму, навет, толькі адно імкненьне да аб'ектыўнасьці змушае палічыць абавязкам даць тутака паняцьце аб запраўднай вартасьці гэтага часу для гісторыі беларускай опэры.

Вельмі паказальна, што ўва ўсіх творах першага пэрыяду /за выключэньнем опэры Чуркіна/, хоць можа й ня ў поўнай меры, але досыць відавочна заўважаюцца посьпехі на шляху да адзінства зьместу й формы, дзякуючы чаму яны набывалі ідэйна-мастацкую вартасьць. Больш таго, на мой пагляд, творчая думка, імкненьні й практыка першых беларускіх опэрных аўтараў і ў першую чаргу Тэраўскага зь яго "Купальлем" ужо закладалі тады асновы нацыянальнай опэрнай эстэтыкі. Толькі нацыянальная глеба ўтрымлівала беларускіх кампазытараў першага пэрыяду ад тых памылак, якія ў тыя часы наглядаліся, скажам, у РСФСР /паводля сьцверджаньняў савецкай крытыкі гэта былі фармалізм і касмапалітызм/[69]. Опэрныя дзеячы нацыянальных рэспублік ведалі, што без такога этапу, які быў-бы цесна зьвязаны з традыцыямі народнага творства, ня можна стварыць нацыянальнай опэрнай эстэтыкі. На пытаньне, чаму шлях да яе, да спалучэньня й адзінства ідэйнай ды мастацкай вартасьці быў закладзены якраз у гэты першы пэрыяд, а далей усё менш і менш праяўляўся, можна было-б адказаць словамі беларускага драматурга, рэжысэра й актора таго часу - Галубка:

> "Мы маглі, - гаварыў ён /у разгляданы пэрыяд - М.К./, - самі свабодна выбіраць як рэпэртуар, так і форму ягонага сцэнічнага выяўленьня. Нашы спэктаклі тады не граміліся ў друку, і ніводная ідэялягічная дактрына не рабіла прымусовых спробаў зрабіцца абавязкавай для нас. Мы тады тварылі паводля нашай практыкі, як нам падказвалі нашыя думкі й наша чыстае сумленьне"[70].

РАЗЬДЗЕЛ ДРУГІ

"Сацыялістычным наступам" опэрная творчасьць у БССР была спаралізаваная і знаходзілася ў поўнай прастрацыі. Кажны аўтар стараўся забыцца аб ёй, каб адыйсьці ад небясьпекі[71]. Гэткае становішча трывала да канца 1937 г., калі цэнтральным урадам была заплянаваная на 1938-39 год дэкада беларускага мастацтва ў Маскве. Нацыянальныя дэкады пачаліся ад 1936 г., разглядаліся як "творчая справаздача перад камуністычнай партыяй"[72] паасобных нацыянальных рэспублік і мелі, зразумела, палітычна-прапагандовую мэту паказаць і на практыцы сьцьвердзіць удачы і перамогу ленінска-сталінскай нацыянальнай палітыкі. Абсталёўваліся такія дэкады вельмі багата й пышна, іх наведвалі савецкія "знатныя людзі" Масквы, "высокія" госьці з правінцыі, а таксама й дыплёматычныя прадстаўнікі іншых краёў. БССР, як 3-я рэспубліка, навет пры заплянаваньні на 1938-39 г., пазьнілася із сваім паказам[73]; ня толькі ейная суседка Украіна, але й далёкія рэспублікі за гэты час або ўжо выступілі, або рыхталіся выступіць на сваіх дэкадах. Становішча было яўна ненармальным і ад Беларусі настойліва патрабавалі хутчэйшае падрыхтоўкі. Калі яшчэ зацеміць, што асноўнаю формай дэкадных паказаў /даваенных/ была опэрная творчасьць, дык можна ўявіць сабе разгубленасьць і расьцярушанасьць, сярод партыйна-савецкага кіраўніцтва БССР, а тым больш і сярод самых кампазытараў. У рэспубліцы не знайшлося ніводнай арыгінальнай опэры, ніхто гэтым мастацтвам не займаўся. Партыі прыходзілася прыймаць надзвычайныя меры, каб выправіць справу. У выніку-ж ад 1938 г. опэра ў БССР займае цэнтральнае месца, сюды зьвяртаецца напружаная ўвага кіраўніцтва й грамадзкасьці. Гэты факт якраз і паслужыў пачаткам другога пэрыяду для опэрна-творчага працэсу ў БССР, які працягваецца да 1941 г. Вельмі важна заўважыць тутака, што ўвесь гэты другі пэрыяд праходзіць пад знакам дэкады: падрыхтоўкі да яе, самых паказаў і пасьлядэкадных настрояў.

Дэкада, на якой трэ' было паказаць "свабоднае" й "шчасьлівае" жыцьцё "самастойнай" рэспублікі, паказаць яе нацыянальны твар, нацыянальныя асаблівасьці, вяла за сабою й поўную лібэралізацыю партыйна-савецкага курсу для таго краю, які рыхтаваўся да дэкады; даваліся поўныя ўступкі й палёгкі нацыянальным катэгорыям, дазвалялася, прыкладам, выкарыстоўваць старадаўныя тэмы, звычаі /навет абрадавасьць/, наагул адкрываўся шырокі шлях нацыянальнаму фальклёру і г.д. Падобныя абставіны ў поўнай меры, бясспрэчна, абуджалі й у народзе ды асабліва ў колах інтэлігенцыі нацыянальныя імкненьні /партыйныя пагромы не маглі іх зьнішчыць, а толькі загнаць у падполье/. Давалася магчымасьць легальна й навет нелегальна, пад выглядам захаваньня нацыянальнага твару дэкаднага выступу, знайсьці лазы й шчыліны для практычнага выкарыстаньня гэтых нацыянальных імкненьняў. Падругое, выпраўляючы такое няпрыемнае становішча мастацтва ў БССР, партыйна-савецкае кіраўніцтва было цяпер запраўды зацікаўленае прыходам у мастацтва шырокіх колаў працаўнікоў; яно ведала, што адным толькі ціскам не дапаможаш і таму прыймала розныя меры да заахвочваньня мастакоў у працы, да актыўнасьці.

Вось, у васноўным, тыя факты, якімі тлумачыцца той запраўдны ўздым у мастацтве БССР і асабліва ў опэрнай творчасьці, які мы можам бачыць у гэты дэкадны пэрыяд.

Сяродкамі кантрактацыяў, паасобных парадаў і, нарэшце, жаданьнем самых кампазытараў, да опэрнай дзейнасьці далучыліся кампазытары Туранкоў, Цікоцкі, Шчаглоў, Залатароў, Багатыроў, Самохін, Палонскі, Іваноў, аднавілі сваю дзейнасьць у гэтай галіне Аладаў і Чуркін; а паколькі для справы патрэбныя былі лібрэтыстыя, дык на опэрную дзялянку ўступілі й некаторыя пісьменьнікі й паэты БССР: Броўка, Глебка, Рамановіч, Клімковіч, Жаўрук, Шапавалаў, Ушакоў, Шарапаў і іншыя.

Да 1939 г. паўсталі наступныя працы: 1. опэра "Кветка шчасьця" Туранкова[74] /лібрэта Броўкі й Глебка/; 2. опэра "Міхась Падгорны" Цікоцкага[75] /лібрэта Броўкі/; 3. опэра "У пушчах Палесься" /"Дрыгва"/ Багатырова[76] /лібрэта Рамановіча/. У 1940-1941 гг. да іх далучылася яшчэ адна опэрная праца: 4. "Кацярына" Шчаглова[77] /лібрэта Клімковіча/, а таксама дзьве музычныя камэдыі на адзін і той самы сюжэт "Кок-сагыз" /лібрэта Жаўрука й Ушакова/, пры чым адна была напісана кампазытарам Чуркінам у

пляне зінгшпільнага спэктаклю, а другая зроблена кампазытарам Палонскім і Івановам у стылі венскай апэрэты.

Тым ня менш, зусім ня трэба думаць, што опэрна-творчы працэс ішоў у гэтыя гады гладка й удачна, наадварот, - цяжкасьці, недахопы, непаразуменьні былі настолькі моцныя, што тэрміны дэкады ўраду БССР прыходзілася адкладаць з сэзону на сэзон. Асноўнай перашкодай было тое, што працаўнікі опэрнага мастацтва БССР сустрэліся з новымі для іх прынцыпамі, якія агульна можна назваць саветызацыяй. Гэта былі ўжо зусім не 20-я гады панаваньня нацыянальных ідэялаў, а гады перамогі сацыялістычнага наступу, калі з прынцыпамі партыйнасьці ў мастацтве належалася лічыцца ўжо як з фактам. Ведамы лёзунг аб мастацтве "нацыянальным па форме і сацыялістычным па зьместу" стаўся догмаю, нарушыць якую не адважыўся-б ніхто. Дзеля кіраваньня опэрнай творчасьцяй з Масквы былі накіраваныя: Гліэр - у Азербайджан, Васіленка - у Ўзьбекістан, Брусілоўскі - у Казахстан, Уласаў і Фэрэ - у Кіргізію[78] і г.д. У Беларусь /як і на Ўкраіну/, праўда, пасланцаў такіх музыкаў-начальнікаў ня выпадала /там было досыць сваіх кадраў/, аднак кантроль не адпадаў, а толькі адбываўся іншым шляхам. Гэтак у БССР былі прысланыя як кансультанты лібрэта пісьменьнік Файко, музычнай творчасьці дырыгент Галаванаў, езьдзілі кампазытарскія брыгады: адна на чале з Гліэрам і Самасудам, другая на чале з прафэсарам Кніпэрам. Паколькі за ідэйным бокам опэраў маглі сачыць і мясцовыя партыйныя арганізацыі, прадстаўнікі музыкі з Масквы мелі заданьне наглядаць і дапамагчы, каб "сацыялістычны зьмест уварваўся"[79] ў нацыянальнае мастацтва, ... "садзейнічаючы ператварэньню нацыянальнай формы"[80]. Партыі, такім чынам, важна было прадставіць нацыянальнае мастацтва ў Маскве "асьвечаным" ня толькі паводля зьместу, але й паводля формы. Трэба было вынішчыць усе спробы ідэялізацыі своеасаблівых рысаў нацыянальнай музыкі, самабытныя музычна-тэатральныя формы, апрануць усё гэта ў савецкі стыль, аднак так, каб у ім усёткі адбіваўся й адчуваўся нацыянальны калярыт. Для Беларусі саветызацыя зьместу й формы была тым больш вайстрэйшай, што яна /БССР/ выступала ўжо пасьля некаторых іншых рэспублікаў /8-й па ліку/ і, такім чынам, магла й мусіла ўлічваць папярэднюю практыку.

У той час ужо вельмі моцна гучэла патрабаваньне ад савецкага мастацтва, у тым ліку й ад опэры, разьвіцьця ідэялёгіі па лініі сучаснасьці, паказу сучасных гэрояў сацыялістычнага будаўніцтва. БССР у сваім дэкадным паказе ўжо не магла абмежавацца толькі тэмаю, узятай зь гістарычнай мінуласьці, хоць і ў рэвалюцыйным насьвятленьні, як гэта рабілі папярэднія рэспублікі, трэ' было шукаць больш блізкіх рэчаіснасьці вобразаў.

Вось гэтая прымусовая саветызацыя ды асаблівa пытаньне сучаснасьці й сталася паважнай перашкодай для беларускага опэрнага мастацтва /як, зрэшты, і для ўсіх іншых рэспублікаў/. У першую чаргу справа датычылася лібрэтыстых. Калі ўжо спрактыкаваныя й палітычна "падкаваныя" аўтары цярпелі тутака фіяска, дык сярод малодшых пісьменьнікаў і паэтаў Беларусі ў той час ня было ніводнага, хто-б знаўся на спэцыфіцы опэрнага лібрэта. Старэйшыя й ведамыя літаратары наагул ня йшлі ў опэрную галіну, маладыя баяліся й адштурхоўваліся. Між тым на лібрэтыстых быў вялікі попыт, як і на тэмы лібрэтаў. З прычыны іх адсутнасьці кампазытары Аладаў, Залатароў, Самохін сядзелі бяз працы, хаця яны й лічыліся закантрактаванымі для опэрнага тэатру. Лібрэтныя працы Броўкі, Глебкі, Рамановіча й Клімковіча не задавальнялі партыйных колаў і увесь час знаходзіліся ў пераапрацоўцы; апрача таго яны былі слабымі і з боку мастацкага. Кампазытару Туранкову з прычыны палітычных недахопаў лібрэта "Кветкі шчасьця" давялося працаваць адначасова й над лібрэтам да опэры "Паграднічнікі" - Шапавалава, якое выйшла спад пяра яшчэ больш некампэтэнтнага аўтара. Абгаварэньне лібрэтаў складала галоўную частку опэрнай "дзейнасьці". Тэатр, упраўленьне мастацтвам, дэкадная камісія, нарэшце ЦК партыі Беларусі наводзілі тутака сваю крытыку, праяўлялі сваю пільнасьць. Усё гэта вяло да вялікай нэрвовасьці, разгубленасьці й хаатычнасьці.

З гледзішча партыйнага найлепшаю тэмаю, запраўды сучаснаю, была тэма аб "кок-сагызе", якая ставіла моднае тады пытаньне аб распаўсюджваньні ў сельскай гаспадарцы Беларусі гэтае новае культуры. Але форма музычнай камэдыі-апэрэты на дэкадзе выглядала-б несалідна, ня мела-б патрэбнага манумэнтальнага значэньня. Да таго апэрэты "Кок-сагыз" і Чуркіна й Палонскага-Іванова аказаліся вельмі слабога ўзроўню, першая ледзь магла задаволіць

самадзейнасьць[81], а другая, хоць і была выстаўлена на сцэне Беларускага Дзяржаўнага Тэатру Музычнай камэдыі, але, як вельмі слабая з мастацкага гледзішча, пасьля некалькіх спэктакляў была зьнятая.

Вельмі эфэктоўнай палітычна была-б опэра "Пагранічнікі", аднак яна таксама выпадала, бо тут былі толькі адныя пераапрацоўкі ды ня было ніякай надзеі на больш-менш хуткае заканчэньне яе.

Найбольш палітычна выразнаю выглядала опэра "Міхась Падгорны" Цікоцкага. Сюжэт яе расказваў аб ператварэньні звычайнага беларускага селяніна-бедняка /Міхась/, праз салдатчыну, фронт, камуністычныя ўплывы, у актыўнага бальшавіка. Лібрэта пастаралiся насыціць як мага больш клясавай барацьбой у беларускім сяле /вобраз кулака - Дзьмітрок/, узгадаваўчай роляй камуністычнай партыі /вобраз Анішчука - камісара/, а таксама масавасьцяй: мітынговымі сцэнамі сярод беларускага сялянства й сярод франтовай салдатчыны. Гэтая палітычная аснова сюжэту высунула "Міхася Падгорнага" ў цэнтральны опэрны дэкадны паказ.

Далей ішла опэра "У пушчах Палесься" Багатырова, зьмест якой гаварыў аб барацьбе беларускіх партызанаў супраць польскіх акупантаў /лібрэта Рамановіча было зроблена паводля ведамае беларускае повесьці Якуба Коласа "Дрыгва"/. Тутака было, аднак, не бяз "нацыяналістычнай" небясьпекі ў вобразах беларускіх партызанаў і мэтах іх чынаў /перш-наперш у вобразе старога Талаша, занадта ў сутнасьці беспартыйнага/ і ўсе гэтыя постаці ды акцыі патрэбна было значна "падхварбаваць", надаць партыйнасьць, увесьці камуністага-камандзера ў вядучую пэрсону, націснуць на клясавасьць антаганізмаў /вобраз "Саўкі"/, на гэраічнасьць у масавым маштабе, на патрыятычнасьць учынкаў, на эфэкты сцэнаў нападаў, падпальваньня, палону й вызваленьня. Гэтымі папраўкамі опэру можна было трымаць на належнай ідэйна-палітычнай вышыні.

Опэра "Кветка шчасьця" Туранкова выклікала сваім зьяўленьнем зьдзіўленьне ў колах беларускай інтэлігенцыі, паколькі яна мела тэмаю тое самае "Купальле", якое каштавала жыцьця яе аўтарам /Тэраўскаму й Чароту/ і якое было ўвесь час пад самаю срогай забаронай. У ЦК партыі Беларусі былі, аднак, свае пагляды. "Купальле", ператварыўшыся ў "Кветку шчасьця", сталася адзінаю чыста народнай фабулаю, пабудаванаю на багатым беларускім фальклёры. Гэта была акуратна разьлічаная прапаганда, якая падчырквала-б народны твар беларускай дэкады, "лібэральныя" дачыненьні партыі да народных скарбаў. Але чым большай здавалася гэтая лібэральнасьць, тым болей партыйнае кіраўніцтва клапацілася надаць "Кветцы шчасьця" савецкі характар. На гэтай опэры найлепш за ўсё наглядаць партыйна-савецкія мэтады "крытычнага асваеньня" спадчыны, мэтады "сацыялістычнага" рэалізму, што павінны разглядаць і народнае паданьне ў яго "рэвалюцыйным разьвіцьці", у "прадбачаньні" ідэяў рэвалюцыі[82]. На маю думку, параўнаньне "Купальля" з "Кветкаю шчасьця" робіцца рэччу ня толькі цікавай, але й вельмі паказальнай, неабходнай і карыснай для разуменьня бальшавіцкае сутнасьці справы.

"Купальле" /Тэраўскага й Чарота/, як мы бачылі, падавала прыгожую паэтычную народную легенду аб той "кветцы шчасьця", што суджана людзям лёсам; тутака ў народнай беларускай традыцыі адбівалася ідэялізацыя сацыяльных узаемадачыненьняў, ідэя прымірэньня ды над усім панавала любоў да свайго краю, прыроды, чалавека, сваіх абрадаў і звычаяў. Ясна, што такі спэктакль ня мог ісьці на дэкаду. І партыйныя угоднікі - лібрэтыстыя - зрабілі яго такім, якім патрабавала саветызацыя. Перш за ўсё час дзеі быў перанесены ў эпоху 70-х гадоў XIX стг., калі па ўсёй Расейскай імпэрыі праходзілі сялянскія паўстаньні супраць памешчыкаў. У гэтым клясавым падыходзе, сьпісаным з савецкага падручніка рэвалюцыйнага руху ў Расеі, разгубілася беларуская глеба, беларускі фон народнага паданьня. Цэнтральным фокусам сталася клясавае змаганьне сялянаў з панамі. Апошнія прадстаўленыя панам-дэспатам, катам народу, цынікам, які штурхае свайго сына на распусту зь вясковаю дзяўчынай; панічом, ператвораным у зладзея, у "зьмяіную душу", ды, нарэшце, злыднямі-гайдукамі. Гісторыя шчырага каханьня падмянялася інтрыжкаю. Сялянская маса выяўлена як грозная магутная сіла, палітычна сьведамая, клясава сумленная, актыўная, помстлівая, зьнішчальная. На чале яе пастаўлена зусім новая постаць брата абманутай дзяўчыны /Андрэй/, сьмелага, адважнага кіраўніка сялянскага паўстаньня, які выкрывае ўсе пляны паноў супраць народу. У опэры ўведзеныя на-

вет эпізоды сутычак між народам і панамі зусім палітычнага характару, дзе народ, пад правадырствам свайго кіраўніка /Андрэя/, перамагае і ўздымае сьцяг агульнага паўстаньня супраць паноў і царскага рэжыму. Вось што сталася з паэтычным паданьнем "Купальля".

Опэру "Кацярына" Шчаглова, з жыцьця народу ў часе Вялікага Княства Літоўскага /ХУ і ХУІ стг./, якая мела таксама ў васнове асабістую драму вясковай дзяўчыны, усімі шляхамі, падобна як і "Кветку шчасьця", цягнулі на разгортваньне клясавых антаганізмаў, клясавай помсты ды рэвалюцыйнай перамогі.

Нельга не заўважыць у беларускіх опэрах гэнага часу й даволі значных уплываў моднай тады опэры Дзяржынскага "Ціхі Дон", якую Сталін вылучыў на ролю заснавальніцы савецкай опэрнай клясыкі[83]. Гэтая апінія дыктатара зрабіла "Ціхі Дон" прыкладам новага опэрнага савецкага мастацтва, а партыйна-савецкае кіраўніцтва БССР паставіла твор Дзяржынскага як вузор і для сваіх беларускіх кампазытараў. Асаблівае падабенства да "Ціхага Дону" мела опэра Цікоцкага "Міхась Падгорны", у лібрэта якое /Броўкі/ была ўзятая адтуль ідэя ператварэньня селяніна /там казака/ ў актыўнага бальшавіка. Такія сцэны, як абвешчаньне вайны, мабілізацыя, малюнкі фронту, палітычныя мітынгі і, нарэшце, сам фінал - копія "Ціхага Дону", толькі перанесеная на тэрыторыю Беларусі. Вельмі падобны на Грыгора /"Ціхі Дон"/ і ўвесь твар Міхася Падгорнага. Фінал опэры Дзяржынскага з масавай песьняй "За зямлю, за волю, за лепшую долю" стаўся прыкладам для ўсіх беларускіх опэраў гэтага другога пэрыяду, усе яны канчаліся рэвалюцыйным паўстаньнем і, навет, паэтычная "Кветка шчасьця" пад заслону крычэла песьню:

Гэй зьбірайцесь хлопцы жвавыя
На расправы на крывавыя,
На расправы пажарышчамі,
Ад маёнткаў папялішчамі[84].

У сваім імкненьні браць узор зь "Ціхага Дону" савецкая беларуская опэра, пад ціскам партыйна-савецкага кіраўніцтва, станавілася на шлях засваеньня савецкай опэрнай "клясыкі". І тады ўжо можна было прадбачыць усю беспраблемнасьць і скрайную абмежаванасьць гэтага шляху. Атрымалася так, што амаль што ўсе беларускія савецкія опэры, як гэтага дэкаднага пэрыяду, так і далейшыя былі зробленыя паводля аднаго ідэйна-тэматычнага пляну, паводля, прыкладна, такой схэмы:

І. Вядучая роля партыі /праз розныя прадстаўніцтвы: ячэйка, камісар, партыйнае бюро і г.д./, якая пільнуе інтарэсы "народу", якая ніколі ня мыляецца, усё прадбачыць і вядзе наперад.

2. Маса /сялянская, работніцкая, салдацкая і г.д./ - сьведамая й актыўная сіла, адзіная й заўсёды правая, зьлітая з партыяй, на баку яе заўсёды перамога /запраўдная ці "рэвалюцыйна прадбачаная"/.

3. Гэрой - дадатны вобраз, выходзіць зь нізоў /селянін, работнік/, потым пад "дабратворным" уплывам партыі й моцнай сувязі з масай робіцца стопрацэнтным бальшавіком і вядзе масу за сабою да мэты, паказанай партыяй.

4. Вораг - люты, закаранелы нягоднік, здольны на ўсякую агідную справу /кулак, шпіён, капіталісты, пан/, яго ўрэшце выкрываюць і нішчаць.

5. Клясавае змаганьне, як закон дзеля разьвіцьця дзеі, якая й пабудавана на раскрыцьці клясавых канфліктаў ды антаганізмаў клясавай натуры й характару. Барацьба канчаецца заўсёды перамогай пралетарыяту пад кіраўніцтвам партыі. Навет у тых опэрах, дзе час яшчэ ня ведае камунізму, выводзіцца нейкая кіруючая сіла, якая сымбалізуе надыходзячы бальшавізм.

6. Асабістыя дачыненьні - асабістае жыцьцё гэрояў падпарадкаванае партыйным тэтам і кантролю. Сюды-ж належыць і каханьне, сямейны быт, асабістыя інтарэсы й г.д.

Вось тыя асноўныя элемэнты, што складаюцца на такую опэру. Зьмяняецца час, месца дзеі, сацыяльнае, прафэсыйнае й векавае становішча гэрояў, ворагаў, але аснова застаецца. У гэткай схэме ці рэдка трапляюцца вельмі характэрныя факты. Гэтак, жадаючы найбольш ярка паказаць ролю партыі, у опэры "Міхась Падгорны" быў створаны /лібрэтыстым Броўкаю/ тып стопрацэнтнага бальшавіка-камісара /Анішчук/, які, займаючыся праклямаваньнем бальшавіцкіх лёзунгаў, зусім засланіў вобраз самага гэроя /Міхася/. У опэры "У пушчах Палесься" камуністы-камандзер і малады сьведамы партызан зьвялі /у лібрэта Рамановіча/ да жартоўнае хвігуры вобраз старога партызана /Талаша/, які ў літаратурнай першакрыніцы /повесьці Я.Коласа/ быў асноўным і найбольш калярытным пэрсанажам.

Стаўшы на шлях засваеньня савецкай опэрнай "клясыкі" й маючы перад сабою прыклад яе ў "Ціхім Доне", беларуская савецкая опэра ня ўхілілася ад уплываў Дзяржынскага й з боку формы, з боку спэцыфікі музычна-тэхналягічнага працэсу. Тут трэба зацеміць, што опэра "Ціхі Дон" сярод аб'ектыўнай крытыкі адразу-ж выклікала рэзка адмоўныя дачыненьні. Спачатку іх баяліся выказваць, але паступова /чым далей опэра Дзяржынскага адходзіла ад часу прысутнасьці на ёй Сталіна/ гэтая апінія паважных музыкаведаў сталася апініяй музычнай грамадзкасьці. Опэра-песьня Дзяржынскага й сам яе аўтар былі зусім справядліва абвінавачаныя ў "нясьпеласьці", "абмежаванасьці", "бледнасьці", "беспраблемнасьці" й г.д. Дзяржынскі выявіўся вельмі слаба падрыхтаваным да запраўднай опэрнай творчасьці[85]. Аднак, бачучы моцную падтрымку партыі, ён стаў уводзіць нясьпеласьць, прымітыўнасьць, "лінію найменшага супраціву" ў прынцыпы савецкага опэрнага стылю[86].

Лінію вельмі падобную да Дзяржынскага павёў у БССР малады ў той час кампазытар Багатыроў. Толькі-што із школьнай лаўкі, ня маючы кругагляду й практыкі, але шмат "саманадзейнасьці", Багатыроў у сваёй опэры найбольш паказальна пайшоў па шляху Дзяржынскага. Багатырову ніхто ня мог-бы адмовіць здольнасьцяў, творчых імкненьняў, творчай думкі, пэўнай сьвежасьці творчых прыёмаў, музычнае мовы, навет пэўнай, асабліва ў лірычных настроях, шчырасьці; тым ня менш гэтыя якасьці ня могуць засланіць і шматлікіх недахопаў ягонай опэры: неразьвітасьці характараў, аднатоннасьці, дробнасьці й прымітыўнасьці музычных пабудаваньняў, адмовы ад канструктыўна складанай формы, абмежаванасьці, слабое, нявыкарыстанае аркестры, - усяго таго, што Багатыроў узяў ад Дзяржынскага. Заместа таго, каб гэтыя заганы палічыць сваімі мінусамі /нясьпеласьцяй, неспрактыкаванасьцяй/, ён дэкляраваў іх, як новыя стылявыя фактары.

Як плюс можна адцеміць, што кампазытары старэйшага пакаленьня не пайшлі за Багатыровам, і калі яны й ня былі поўнасьцяй свабоднымі ад уплываў, дык апошнія выходзілі ад сусьветна-ведамых тварцоў і кірункаў.

Прынцыпы саветызацыі, аднак, літаральна на кажным кроку ставілі перашкоды й цяжкасьці бяз розьніцы для ўсіх аўтараў. Пачнем з пытаньня ўвасабленьня ў музыцы вобразу дадатнага савецкага гэроя. Кампазытары ў рэчаіснасьці, у штодзённым быту, такога вобразу ня сустракалі, ды яго й ня было /ён створаны ў партыйным габінэце/, але што маглі тутака зьмяніць беспартыйныя музыкі?[87] Яны мусілі насьлядоўваць сваіх партыйных лібрэтыстых і прабаваць адлюстроўваць схэматычны, манэкінны пэрсанаж. З гаспадара опэры кампазытар рабіўся служакаю лібрэта. Толькі гэтым можна растлумачыць той факт, што спрактыкаваны, паважны й удумлівы майстра-кампазытар Цікоцкі ня толькі паказаў няжыцьцёвую, надуманую, манэкінную фігуру камісара /Аніщчука/, але й дазволіў засланіць гэтай хадульнай постацяй сваіх асноўных гэрояў. Цікава, што прадстаўнікі ЦК партыі БССР самі загадалі як мага скараціць гэтага камісара, настолькі абрыдлаю рабілася ў опэры гэтая постаць. Ня лепшымі выпалі дадатныя гэроі і ў опэрах "У пушчах Палесься" /Андрэй, камандзір/, ды ў "Кветцы шчасьця" /Андрэй/. Шматлікія варыянты, рэдакцыі й перапрацоўкі ня прынесьлі тут істотных зьменаў, - дадатны савецкі гэрой аказаўся ня ў пляне беларускіх кампазытараў.

Зусім не ўдалося опэрным аўтарам і адлюстраваньне масы; схэматычная, аднолькавая, шэрая, яна ня мела сваіх разнабаковых рысаў, замалёвак, а была статычнай, агульнай, разам сьпявала або песьню пакуты, або масавы "бадрачок".

Вельмі важным пытаньнем сталася адлюстраваньне ў опэры адмоўнага пэрсанажу - клясавага ворага. Спробы надаць яму ў музыцы ўсе рысы злодзея таксама не далі жаданых партыі вынікаў. У "Кветцы шчасьця" пан выглядаў /у характарыстыцы Туранкова/ досыць дабрадушна, а паніч дык і зусім выклікаў сымпатыі. Кулак /Дзьмітрок/ у опэры "Міхась Падгорны" часта быў куды спрытнейшым, энэргічнейшым, цікавейшым, чымся галоўны гэрой /Міхась/, а кулацкае вясельле здавалася найбольш яскраваю й калярытнаю сцэнай з усёй опэры. У опэры "У пушчах Палесься" батрак-п'янчужка /"Саўка"/, хістаючыся то ў вадзін, то ў другі палітычны бок, стаўся амаль-што цэнтральнаю фігурай опэры, перавысіў усіх яе схэматычных гэрояў.

Цяпер - пытаньне аб манумэнтальнасьці, гэраічным тонусе савецкае опэры, якога патрабавала партыйнае кіраўніцтва ад беларускіх кампазытараў. У гэтай справе, за выняткам паасобных опэрных бачынак, беларускія аўтары таксама не змаглі задаволіць

патрабаваньня. Нельга забывацца, што гэраічны стыль, наагул, уласьцівы далёка ня ўсім кампазытарам, для беларускіх-жа аўтараў, узгадаваных на лірычным мэлёсе /лірычная песьня складае аснову беларускага фальклёру/, успрынаўшым цяплыню, мяккасьць, лірычнасьць беларускай натуры, - гэроіка не ляжыць стала ў творчым выяўленьні. Патрабаваць ад беларускіх музыкаў абавязковай гэроікі, значыцца нічога ня бачыць апрача голай прапаганды й партыйнай тэндэнцыйнасьці. Гэтыя апошнія й сталіся прычынаю таго, што адлюстраваньне ў опэрах клясавага змаганьня, рэвалюцыяў, паўстаньняў атрымалася бледна й анэмічна.

Яшчэ адно паважнае пытаньне: праблема музычнай драматургіі ў савецкай опэры, якая паўстала тады перад беларускімі кампазытарамі. Стаўшыся слугой бальшавіцкага партыйнага лібрэта, музычны творца, калі ня зусім згубіў сваю волю, дык, прынамся, вельмі й вельмі абмежаваў свабоду сваёй думкі й творчых уяўленьняў. Беларускія опэры тутака нічым не адрозьніваліся ад усіх іншых: музыка ў іх у лепшым выпадку толькі нагадвала музычна-драматургічныя канцэпцыі, а ў горшым - і зусім ня выяўляла іх, абмежаваўшыся ілюстрацыяй, перакладам лібрэтнага тэксту на музыку, музычным мантажом. У беларускіх аўтараў у дадатак былі й собскія грахі - зусім недастатковая сьпеласьць музычнага мысьленьня, недастатковае ўменьне разьвіць музычную думку, - яны, асабліва пры ўвасабленьні савецкай рэальнасьці, цярпелі поўную няўдачу.

Нарэшце, асноўны фактар для нацыянальнага аўтара: праблема нацыянальнай формы, асабліва ў творчасьці, зьвязанай "сацыялістычным зьместам". Выступ на нацыянальнай дэкадзе, бяссумлеву, даваў у поўнай меры магчымасьці нацыянальных праяваў, паколькі ён мусіў быць арыгінальным і характэрным. Але дзе межы гэтых магчымасьцяў? Тутака самі партыйныя кіраўнікі, звыклыя да аплёмбу, губіліся выказаць штосьці станоўкае. Што да беларускіх кампазытараў, дык у іх яшчэ жывыя былі "нацдэмаўскія" пагромы, а таму падыход да гэтага пытаньня быў надта асьцярожны і, навет, баязьлівы. Ясна, што ані асобнай формы нацыянальнага спэктаклю, ані асаблівай "экзотыкі" ці сівых традыцыяў тутака быць не магло[88]. Навет фальклёрнасьць, народнасьць опэры, што, бясспрэчна, мусіла быць, выклікала розныя пагляды. Важна зацеміць,

што з прычыны перасьледваньня нацыяналістых у БССР толькі адзінкі займаліся пытаньнямі фальклёру ў творчым ягоператварэньні, а таму кажны з опэрных аўтараў ішоў тутака паводля свае думкі. Гэтак Багатыроў зусім адмовіўся ад выкарыстаньня фальклёрнага беларускага мэлёсу; Туранкоў, наадварот, вельмі шырака выставіў яго, аднак, у асноўным, у яго чыстым выглядзе, цытуючы народныя напевы й танцавальныя мэлёдыі ды апрацоўваючы іх. Цікоцкі й Шчаглоў, шмат працуючы над асаблівасьцямі народнай беларускай песеннасьці, ня толькі выкарыстоўвалі яе, але й імкнуліся пераплаўляць і ператвараць з собскімі арыгінальнымі элемэнтамі музычнай фактуры. Аднак творчыя мэтады і ў гэтых аўтараў былі не аднолькавымі. Цікоцкі ішоў ад клясычных прыкладаў, ня вельмі лічыўся з самой фальклёрнай фактурай, Шчаглова, наадварот, цікавіла асаблівасьць самой народна-песеннай фактуры, традыцыйнасьць народных творцаў-складальнікаў і выканаўцаў.

На шляху выкарыстоўваньня ў опэры беларускага фальклёру стаяла вялікая цяжкасьць /для ўсіх, ня толькі беларускіх аўтараў/: аб'яднаць, спалучыць яго з собскай музычнай мовай, дасягнуць арганічнага адзінства. Тутака грашылі ўсе аўтары. І калі, прыкладам, Туранкоў у "Кветцы шчасьця" адыходзіў ад фальклёру да сцэнаў, што патрабавалі собскага музычнага мысьленьня, музычная фактура опэры заўважна зьбяднялася й расплывалася.

У Цікоцкага таксама музычная фактура опэры гаварыла рознымі мовамі: фальклёрнай і сваёй, не на карысьць апошняй, таму што яна падпадала пад зьмешаныя ўплывы клясыкі, перасьпеўвала іх /дуэт Марысі й Міхася/.

Аднак, гэтая самая нацыянальная стыхія якраз і была той глебаю, на якой вельмі яскрава праявілі сябе беларускія кампазытары. Яна ратавала іх ад шэрае пасярэднасьці, трафарэту й абыякавасьці. Тыя няўдачы беларускіх музыкаў, што спрычынілі ім суткі з савецкай ідэалёгіяй, тут, у нацыянальнай стыхіі, зьмяняліся запраўднымі творчымі перамогамі. Такія бачыны беларускіх опэраў, як фантастычная сцэна сну Мікіты, народныя абрадавыя купальскія сцэны, майстэрскія хоры /"Ой, рана на Йвана", "Ой бору мой", "Хмара"/ у "Кветцы шчасьця" Туранкова; такія малюнкі як беларускае вясельле зь яскрава й таленавіта зробленымі іграмі й скокамі /прыкладам, танцавальная песьня "Па гарохаўю

па ячаню"/ ў "Міхасі Падгорным" Цікоцкага, такія месцы, як народнае сьвята, як дуэт Кацярыны й Рыгора ў опэры "Кацярына" Шчаглова, такі малюнак, як адпачынак партызанаў у опэры "У пушчах Палесься" Багатырова, - могуць заслужана стаяць разам з творамі ведамых эўрапэйскіх аўтараў. Варта дадаць яшчэ аб удачах беларускіх кампазытараў у выяўленьні ў музыцы беларускага жаночага вобразу. Паводля сваёй мяккасьці, пяшчотнасьці, ласкавасьці, цяплыні, шчырасьці, прастаты й праўдзівасьці такія пэрсанажы ў беларускіх опэрах, як Надзейка /"Кветка шчасьця"/, Марыся й маці /"Міхась Падгорны"/, Кацярына й Марына /"Кацярына"/ бясспрэчна вылучаюцца ў найлепшыя жаночыя вобразы агульнай опэрнай літаратуры. Нат' савецкасьць некаторых зь іх ня пярэшкодзіла да іх і ім не пашкодзіла.

У такім, асабліва з савецкага гледзішча, далёка не дасканалым выглядзе, тры беларускія опэры: "Кветка шчасьця", "Міхась Падгорны" й "У пушчах Палесься" праз мноства перашкодаў трапілі ў 1940 г. на дэкадны выступ у Маскву[89]. Звычайна, маючы наўвеце прапагандовыя мэты нацыянальных дэкадаў, Масква не шкадуе пахвалаў і дадатных водгукаў рэспубліцы, якая прыехала на дэкаду, урачыста й пышна сустракае й праводзіць мастацкіх гасьцей "братняга" народу. З сустрэчай беларускіх опэраў здарыўся выпадак, які ня меў прэцэдэнсу ў савецкай практыцы. Пасьля аднэй з пробаў цэнтральны орган ЦК партыі газэта "Правда" зьмясьціла артыкул, у якім вельмі крытычна аднеслася асабліва да опэры "Кветка шчасьця". "Правда" даволі рэзкімі словамі гаварыла аб ідэйна-зьмястоўных, палітычных памылках опэры, а больш за ўсё рабіла закіды з прычыны яе недасьпелага, слабага й прымітыўнага музычнага боку. Паколькі артыкулы "Правды", ды яшчэ дадзеныя ад рэдакцыі[90], выражаюць апінію партыі, дык для ўсёй рэспублікі гэта было вялікім закідам. Сакратар ЦК партыі Беларусі мусіў выкарыстаць усе свае сувязі й аўтарытэт, каб выправіць гэты пагрозьлівы інцындэнт[91]. Ізноў нябывалае зьявішча: у наступным нумары "Правды" быў зьмешчаны другі артыкул, ужо пахвальны, дзе "Кветка шчасьця" была схарактарызаваная як запраўды народная опэра, што мае вялікія дасягненьні. Ніякіх папраўак, спрэчак, ніякіх успамінаў аб папярэднім артыкуле, быццам яго ня было й іншай апініі ня існавала. Пасьля таго ўсё пайшло так, як падка-

звала дэкадная традыцыя: пахвалы, воплескі, тытулы, ордэны, прэміі і г.д.

Аб'ектыўна-ж, ня гледзячы на тое, што ў беларускіх опэрах было шмат недахопаў /галоўным чынам ад сутыкаў з "сацыялістычным зьместам"/, першая рэцэнзія была занадта рэзкаю, з пагрозай разгрому; яна зусім ня ўлічыла нацыянальна-народнага характару і каларыту опэры. Другая рэцэнзія была занадта пахвальнай. Правільнасьці трэба было шукаць дзесьці пасярэдзіне. Аднак сьцьверджаньне цэнтральнай прэсы, што "кампазытары Беларусі... яскрава выявілі сваю таленавітасьць на дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве ў 1940 г."[92], - і ў аб'ектыўным аспэкце можна лічыць згоднае із запраўднасьцяй.

Пасьля дэкады актуальнасьць опэрнай дзейнасьці прамінула і ёй перасталі цікавіцца. Беларускія кампазытары, якім дэкада каштавала вялікага нэрвовага напружаньня, спынілі творчасьць у гэтым жанры. Выняткам была праца кампазытара Шчаглова над опэрай "Кастусь Каліноўскі" /лібрэта Клімковіча/, якая была задумана як гэраічная народная музычная драма. Цяжка сказаць, у якой меры твор адказаў-бы такому шырокаму заданьню, паколькі праца была перарваная вайною. Аднак, што да значаньня самое тэмы ня можа быць сумлеваў[93]. Вобраз Кастуся Каліноўскага - беларускага нацыянальнага змагара - зьнік з балонак беларускай літаратуры й тэатральнай сцэны з 20-х гадоў, трапіўшы ў чорны нацдэмаўскі сьпіс. І толькі перадваенны час, калі на першы плян пачала выходзіць савецкая прапаганда патрыятызму, абумовіў дазвол нацыянальным рэспублікам "рэгабілітаваць" некаторых сваіх гэрояў. Пачалося аднаўленьне й тэмы Кастуся Каліноўскага. Лібрэтысту Клімковічу ЦК партыі Беларусі згадзілася даць магчымасьць выкарыстаць для працы ўсе тыя матар'ялы, што ляжалі ў архівах і кнігасховішчах пад забаронаю. Былі знойдзены цікавыя факты зь дзейнасьці Каліноўскага. Ясна, што ня ўсё-б дазволілі паказаць на сцэне, але гэта быў адзіны час, калі можна-б было ў савецкіх умовах больш-менш поўна выкарыстаць "рэгабілітацыю" народнага гэроя.

Фактычныя дадзеныя опэрнай беларускай дзейнасьці гэтага другога /дэкаднага/ пэрыяду завяршаюцца вельмі паказальным і цікавым здарэньнем: узнагароджаньнем кампазытара Багатырова

Сталінскай прэміяй /другой ступені/ за опэру "У пушчах Палесься" /у 1941 г./. Вышэй ужо адзначаліся шматлікія недахопы гэтай опэры, а галоўнае – нясьпеласьць кампазытара да складанай опэрнай формы. Вылучэньне твору Багатырова на прэмію тым самым падкрэсьлівала слабасьць усёй опэрнай творчасьці беларускіх кампазытараў у вачох партыйна-савецкай апініі, яно паказвала, што пахвалы іншым опэрам былі толькі прапагандовымі, а не праўдзівымі. З мэтай высьвятленьня наколькі ў той-жа апініі цанілася опэра Багатырова, карысна заглянуць хаця-бы ў Савецкую Энцыкляпэдыю. У даведкавых матар'ялах 1947 г. мы знаходзім такую характарыстыку дадзенага твору: "У пушчах Палесься" – дэбют маладога кампазытара савецкай Беларусі"[94]. Ня вельмі шмат для апраўданьня ўсесаюзнай сталінскай прэміі даюць гэтыя скупыя радкі.

Багатыроў, хоць і беларускі кампазытар з паходжаньня, аднак творчасьць яго для Беларусі й на беларускую тэматыку вельмі й вельмі малая, ды й то тлумачыцца яна прычынамі палітычна-прапагандовага характару, калі ад гэтай тэматыкі нявыгадна адмовіцца. Гэтак І-я дэкада дае опэру "У пушчах Палесься", 30-цігодзьдзе БССР – кантату "Беларусь", сусьветная вайна – кантату "Партызаны". З буйных твораў за 20 год творчасьці гэта амаль-што ўсё[95]. Пагляды Багатырова й ягоныя выказваньні сьветчаць аб адмоўным настаўленьні яго да прынцыпаў нацыянальнага беларускага стылю. Атрымаўшы расейскую музычную адукацыю /вучань прафэсара Залатарова/, Багатыроў успрыймаў разам зь ёй і прынцыпы расейскай нацыянальнай музычнай школы /"кучкістых"/, якія пасьлядоўна й праводзіў у сваёй творчасьці. Сам ніколі не займаўшыся пытаньнямі беларускага фальклёру, Багатыроў зь незадаваленьнем глядзеў на тых сваіх калегаў, хто цікавіўся імі. Творы Багатырова – кантаты "Ленінградцы", "Сказ аб мядзьведзіцы" /паводля Пушкіна/, Лермантаўскі цыкль рамансаў, нарэшце другая опэра "Надзежда Дурава" зь гісторыі расейскіх партызанаў 1812 г. – дастаткова паказальныя для творчага кірунку гэтага кампазытара. На маю думку, базаю вылучэньня Багатырова /ён быў менш навет здольны, чымся ягоныя сябры па кансэрваторыі – Падкавыраў, Самохін/ быў якраз гэты ягоны не нацыянальны, а агульна-савецкі кірунак, рабленьне стаўкі на пяршынства й гэгэмонію расейскае культуры. Партыя верыла Багатырову, што ён не павядзе беларус-

кага мастацтва на нацыянальны шлях.

Вынікі беларускай дэкады мастацтва, а разам зь ёй і другога пэрыяду разьвіцьця опэрнай творчасьці ў БССР паказалі, што з аднаго боку беларускія опэрныя кампазытары на пэўнай вышыні падтрымалі прапагандовае значаньне беларускай нацыянальнай творчасьці /за што й атрымалі ўзнагароды/, а з другога боку й тое, што іхная творчасьць была патрэбная толькі на гэты момант і, паколькі яна зрабіла сваю справу, магла, навет з сталінскай прэміяй, адыйсьці назад ды быць пахаванай у архівах мінулага. Найлепшым доказам часовай патрэбнасьці беларускіх опэраў другога пэрыяду служыць факт іх зьняцьця з тэатральнага рэпэртуару адразу-ж пасьля дэкады. Ї зьнялі іх ужо не на пэўны час, а назаўсёды. За ўсе 16 год, што прайшлі ад дэкады, аніводнай дэкаднай опэры ня было паказана, навет ніразу ня выставілі й тую, што атрымала сталінскую прэмію. Зьявішча вельмі характэрнае для савецкай рэчаіснасьці.

Саветызацыя беларускай опэрнай творчасьці ў другі пэрыяд сталася фактам. Яна канчаткова зьнішчыла нацыянальна-ідэйны зьмест у беларускіх творах з аднаго боку, а з другога – прынесла значную ломку й самой нацыянальнай формы аж да таго, што навет уварвалася ў інтанацыйна-ладавую сыстэму традыцыйнага беларускага музычнага будаўніцтва, змусіла беларускіх кампазытараў падпарадкаваць фальклёрны беларускі мэлёс савецкай рэвалюцыйна-масавай песьні й мэлёдыйным зваротам расейскай клясыкі. Трэ' прызнаць, што саветызацыя беларускага опэрнага мастацтва дасягнула ці мала ўдачаў у сваёй мэце ператварэньня нацыянальнай музыкі.

Да гонару беларускіх аўтараў трэ' аднесьці, што бальшыня зь іх, асабліва ў пачатку й сярэдзіне гэтага пэрыяду, ня гледзячы на ціск, ня гледзячы на творчыя няўдачы ў пытаньні ўвасабленьня савецкіх дадатных гэрояў і клясавых канфліктаў, ня толькі ня кінулі працы, а наадварот рупліва шукалі магчымасьцяў і ў гэтых умовах праявіць свой твар, як нацыянальных кампазытараў. За выняткам Багатырова ніхто ня стаў на шлях ломкі беларускіх народных традыцыяў, беларускай інтанацыйна-ладавай сыстэмы, наадварот імкнуліся ўсімі спосабамі захаваць іх, адлюстраваць яскрава й калярытна. У гэты пэрыяд кажны аўтар пера-

гледзеў тысячы народных песенна-танцавальных прыкладаў, шукаючы ў іх інтанацыйна-ладавых асаблівасьцяў, адбіраючы зь іх элемэнты для стварэньня музычнай мовы. Калі падлічыць, колькі было выкарыстана ў трох опэрах /"Кветка шчасьця", "Міхась Падгорны", "Кацярына"/ беларускага фальклёрнага матар'ялу, дык можна пабачыць тую вялікую творчую працу, якую беларускія кампазытары зрабілі ў той час у галіне нацыянальнай песеннасьці[98]. Вельмі паказальная рыса й набліжэньне навет савецкай тэмы, без чаго ўжо немагчыма было абыйсьціся, да нацыянальнае глебы, наданьне гэтай тэме беларускага фону, каларыту, водыру, аб чым сьветчаць ўсе опэры другога пэрыяду.

Для гісторыі беларускай опэры канец 30-х гадоў можа лічыцца выдатным пэрыядам, ня гледзячы на тое, што з прычыны саветызацыі ён змушаны быў у пэўнай меры адыйсьці ад прынцыпаў першага пэрыяду 20-х гадоў.

У разгляданы намі пэрыяд адбывалася станаўленьне беларускага опэрнага мастацтва на шлях вялікай эўрапэйскай опэрнай клясычнай формы, у поўным значаньні гэтых словаў. Разам з гэтым беларускія опэрныя кампазытары дасягнулі на гэтым шляху прафэсійна-мастацкага высокага ўзроўню, станавіліся побач з эўрапэйскімі опэрнымі аўтарамі.

Гэтыя самы сабой важныя гістарычныя зьявішчы павялічваюцца ў сваёй удзельнай вазе яшчэ й тым, што беларуская опэрная творчасьць захавала на новым шляху свой нацыянальны твар, характар і своеасаблівасьці. Ніколі ня была гэтак шырока й поўна, так разнабакова й памастацку ўзьнятая творчая праца над беларускім песенна-танцавальным фальклёрам, які цяпер выступаў як аснова канструктыўна-складанай опэрнай формы.

Апошні фактар служыць тым ланцугом, што зьвязвае зь першым пэрыядам беларускай опэры /у савецкі час/ і складае ўмовы дзеля разгляданьня гэтых двух пэрыядаў, як адзінага музычна-нацыянальнага працэсу, што рухаецца, эвалюцыянуе надалей.

Застаецца дадаць тут, што ўсё гэта / у тым ліку і дэкадныя савецкія абставіны/ вывела беларускую опэрную творчасьць і яе аўтараў далёка за межы Беларусі. Друкаваныя выданьні паасобных зборнікаў опэрных урыўкаў дэкадных опэраў даюць і за межамі СССР уяўленьне аб паважнасьці беларускай творчасьці, а таксама й аб

багацьці ды прыгажосьці беларускага фальклёру.

Такім чынам саветызацыя, хоць і дасягнула пэўных вынікаў, але зусім яшчэ ня сталася поўнаю. Дэкада пакінула яшчэ досыць шчэлін і праходаў, каб выявіць нацыянальную прыроду.

РАЗЬДЗЕЛ ТРЭЙЦІ

Апошні пэрыяд у беларускай опэрнай творчасьці /1941-1956/ займае параўнальна ня так ужо шмат часу /15 год/, але ён настолькі быў насычаны палітычна-грамадзкімі падзеямі, што яго лепш разьбіць на наступныя адрэзкі: 1. гады 2-ой сьветавай вайны /1941-1945/; 2. новы сацыялістычны наступ /1946-1951/; 3. 2-я дэкада беларускага мастацтва /1952-1955/; 4. час апошніх партыйных і мастацка-прафэсіянальных зьездаў /1954-1956/.

Гады вайны змусілі бальшавікоў зрабіць вялікі ідэялягічны ўхіл у бок адраджэньня нацыянальнага мінулага, змусілі шукаць ратунку ў "мужных вобразах нашых вялікіх продкаў"[99], пры чым гэтая палітыка часткова распаўсюджвалася й на нацыянальныя рэспублікі, дазваляючы й ім зьвярнуцца да сваіх нацыянальных гэрояў. Прапаганда была разгорнута так шырока, што ці мала людзей і сярод беларускіх мастакоў паверыла ў эвалюцыю бальшавізму, у новыя гарызонты для нацыянальнага жыцьця й нацыянальнага мастацтва. Таму тэма вызваленьня Беларусі ад фашыстоўскага акупанта ў гэты час сталася ня толькі справай афіцыйнаю, але й мела магчымасьці зрабіцца справаю мастацкага натхненьня. Тым ня менш дамінуючая роля палітычнай прапаганды й публіцыстычнасьці й тутака зьвяла мастацкую вартасьць на бочнае месца.

Першым на ваенныя падзеі адгукнуўся /на эвакуацыі/ кампазытар Цікоцкі, які напісаў у 1942 г. опэру "Алеся"[100] на лібрэта Броўкі. Сюжэт опэры - гэраічны ўчынак беларускай дзяўчыны-партызанкі /Алесі/ ў змаганьні супраць нямецкага акупанта. Бясспрэчныя дадатныя бакі опэры - беларускі фальклёрны фон, народнасьць, даволі калярытнае адлюстраваньне беларускіх лясоў, постацяў беларускіх партызанаў, лірычных эпізодаў - не змаглі, аднак, зьменшыць адмоўных бакоў дадзенага твору. Неабходнасьць увесьці ў музычную фактуру савецкія песенныя мэлёдыі /падобна банальнай песьні "Эх, прыкурыць даёш"/, савецкі масавы "стыль", уласьцівыя Цікоцкаму розныя ўплывы ў сваёй собскай мове, склалі, разам зь беларускімі народнымі матывамі, поўную мешаніну

музыкі опэры. Імкненьне лібрэтыстага йноў-жа /як і ў опэры "Міхась Падгорны"/ падчыркнуць асаблівую ролю партыі прывяло да ходульных постацяў камісараў /Апанас - сакратар райкому партыі, правадыр калгасьнікаў/, якім кампазытар мусіў пісаць "хвалюючыя" арыі. Не ўдалася й самая гэраіня опэры /Алеся/, якую кампазытар, здольны ўвасабляць жаночыя лірычныя вобразы, аказаўся слабым ператварыць у гэраічны, мужны й адданы партыі пэрсанаж.

Другім опэрным творам, задуманым у часе вайны, была опэра Багатырова "Надзежда Дурава" /лібрэта Келера/ - аб расейскай дзяўчыне-партызанцы ў напалеонаўскую вайну 1812 г.

У заданьне дадзенага дасьледаваньня не ўваходзіць разгляд опэрнай беларускай творчасьці па-за савецкай рэчаіснасьцяй. Тым ня менш, варта прысьвяціць пару словаў опэрнай дзейнасьці ў Беларусі за гады нямецкай акупацыі /1941-1944/, хаця-б з узгляду на творы, якія паўсталі ў гэным часе. У вабставінах жорсткае гітлераўскае акупацыі, у вабставінах галоднага існаваньня, за кароткі час /1942-43 гг./ у вакупаванай Беларусі былі выстаўлены: 1. опэра "На купальле" Туранкова, 2. опэра "Лясное возера" Шчаглова, 3. опэра "Усяслаў Чарадзей" Шчаглова /у канцэртным выкананьні па радыё/; знаходзіліся ў працы опэры: 4. "Залёты" Равенскага й 5. "Каваль-ваявода" Самохіна.

Опэра "На купальле" была ператворана Туранковам /лібрэта Ільлінскага/ з дэкаднай опэры "Кветка шчасьця", адкуль было выкінута ўсё савецка-тэндэнцыйнае ды пакінута нацыянальная беларуская фальклёрная аснова. "На купальле" значна прыблізілася да "Купальля" 20-х гадоў /Тэраўскага-Чарога/, іноў набыло сваю паэтычнасьць, свой нацыянальна-народны чар, сталася запраўды характэрнай беларускай народнай опэрай.

"Лясное возера" /на лібрэта Н.Арсеньневай/ уяўляла сабою лірыка-рамантычную опэру, сюжэт якое прадстаўляў драму паэтычнага каханьня вясковай дзяўчыны й князя з часоў асобных беларускіх княстваў. "Усяслаў Чарадзей" /на лібрэта Н.Арсеньневай/ стаўся першаю гістарычнай гэраічна-нацыянальнай опэраю, у якой прадстаўлялася калыска беларускай дзяржаўнасьці - Полацкае княства і яго выдатны правадыр князь Усяслаў Полацкі /XI стг./. Абедзьве апошнія опэры багата выкарыстоўвалі малюнкі й зьявы

старадаўнага беларускага быту, вечавы лад, дэмакратычныя суаднося́ны народу й улады, калярытнасьць народных абрадаў і звычаяў, сівыя напевы скамарохаў, лернікаў, дудароў, варажбітак, водыр сівых паданьняў і традыцыяў.

На гэтых-жа прынцыпах будаваліся й опэры "Залёты" /на тэкст Дуніна-Марцінкевіча/ і "Каваль-ваявода" /на тэкст п'есы Міровіча/, пры чым першая складалася як беларускі зінгшпіль, а другая - як беларуская камічная опэра.

Дастаткова было зьнікнуць савецкаму панаваньню, каб беларускія кампазытары, ня гледзячы на жахлівы час вайны, за кароткі час дасягнулі ня толькі агульных творчых посьпехаў, але і, паводля апініі сучаснай крытыкі:

> падыйшлі да разьвязаньня праблемы стварэньня запраўды беларускай высокамастацкай музычнай культуры... Яны імкнуцца знайсьці арганічнае адзінства мэлёдыі й гармоніі, сымфанізаваць народны музычны фальклёр, шукаць новыя хварбы на гукавай палетры народных інструмэнтаў, сяродкамі сучаснага эўрапэйскага сымфанічнага аркестру імкнуцца перадаць іхняе гучаньне. Яны ўздымаюць беларускую мэлёдыю на высокі мастацкі ўзровень кампазытарскай тэхнікі, глыбока й удумліва падыходзяць да захаваньня ў мастацкіх творах своеасаблівасьцяў беларускага калярыту. Творчая дзейнасьць кампазытараў[101] ... можа служыць прыкладам няўпыннай і ўпорыстай працы над праблемай народнасьці ў музыцы, праблемай, якая стала перад імі яшчэ ў часе першых спробаў творчага заваяваньня беларускай песьні... Самабытнасьць творчай індывідуальнасьці аўтараў, тэхнічная дасканаласьць, шуканьне новых прыёмаў большае выразнасьці, - усё гэта падпарадкваецца асноўнаму - імкненьню як найглыбей сягнуць у самую існасьць народнага мэлёсу, які складае запраўдную "душу й цела" іхнае музыкі, незалежна ад розьніцы творчых індывідуальных рысаў... Тое, што ўжо зробленае нашымі кампазытарамі - дае поўную падставу сьцьвердзіць, што разьвязваньне гэтае праблемы знаходзіцца ў надзейных руках запраўдных мастакоў-Беларусаў".[102]

Дарэчы тутака дадаць і спробу стварэньня беларускай опэры ў Заходняй Беларусі /у Вільні/ ведамым беларускім кампазытарам Галкоўскім на сюжэт выдатнай паэмы Я.Коласа "Сымон-Музыка". Нажаль, опэра засталася да гэтага часу толькі ў плянаваньні кампазытара, можна было думаць, ведаючы творчы напрамак і здольнасьці Галкоўскага, што гэны твор меў усе падставы заняць выдатнае месца ў беларускай опэрнай творчасьці[103].

Дзейнасьць кампазытараў на акупаванай Немцамі тэрыторыі выклікала з боку савецкіх уладаў жорсткія рэпрэсіі; частка аўтараў была пазбаўленая грамадзянскіх правоў, некаторыя былі арыштаваныя й высланыя ў лягеры, частцы-ж удалося эміграваць у заходнія краі. Такім чынам, калі ў 1939-40 годзе ў БССР было 10 опэрных кампазытараў, дык у 1944 г. іх было ўсяго 3.[104]

Нацыянальна-вызвольныя і нацыянальна-адраджэнскія ідэі ваенных гадоў служылі прыцягальнаю сілаю й пасьля савецкае перамогі над Немцамі. Беларускія мастакі й на савецкім баку зьвярталіся не да вобразаў Шчорса ці Чапаева, а да вобразаў сваіх слаўных продкаў. Гэтак тагачасны старшыня Саюзу савецкіх беларускіх пісьменьнікаў /Лынькоў/ у 1946 г. ужо ў "вызваленым" Менску ставіў заданьне беларускай літаратуры й мастацтву праяўляць "бязьмежную любоў да свае радзімы ... гісторыі й традыцыяў беларускага народу"[105].

Тэмы Скарыны, Буднага, Каліноўскага, тэмы казкавых волатаў і асілкаў пасьля вайны яшчэ складаюць аснову беларускага мастацтва. У поўнай згодзе з гэтымі нацыянальнымі імкненьнямі ідзе й беларуская опэрная творчасьць гэтага пэрыяду. Паўстаюць опэры: "Кастусь Каліноўскі" - Лукаса[106], "Машэка" - Пукста[107] і "Андрэй Касьценя" - Аладава.

Опэра "Кастусь Каліноўскі" /на лібрэта Клімковіча/ працягвае даваенную думку /кампазытара Шчаглова/ вывесьці раней забаронены вобраз нацыянальнага змагара ў гэраічнай музычнай драме, аднавіць імкненьні 20-х гадоў. Опэра "Машэка" /на лібрэта Пуроўскага, паводля п'есы Вольскага/ ідзе яшчэ болей у глыбіню беларускай гісторыі, аднаўляючы народнае паданьне аб волаце XIУ стг. Машэку, змагару за народную праўду[108]. Навет і "Андрэй Касьценя" /на лібрэта П.Глебкі/, хоць і быў узяты з партызанскага руху ў вапошнюю вайну, аднак, сваім характарам амаль-што поўнасьцяй прымыкаў да вызвольнай лініі й уяўляў агульнае захапленьне партызанскімі тэмамі ваеннага й пасьляваеннага часу, дзе мастаком была магчымасьць захаваць беларускі нацыянальны дух і калярыт[109].

Тым ня менш і гэтыя опэрныя творы сталіся творчаю няўдачай беларускіх аўтараў. Асноўная прычына ляжала ў тым, што палітыка партыі пасьля вайны рэзка зьмянілася; бальшавікі імкнуліся як

мага хутчэй выправіць тое адхіленьне ў ідэялёгіі, якое яны былі змушаныя зрабіць у часе вайны. Перамога давала партыі магчымасьць пачаць новы сацыялістычны наступ, каб аднавіць даваеннае становішча. Пастановы ЦК партыі 1946 і 1948 гадоў у галіне мастацтва[110] дастаткова ясна гавораць аб жаданьні партыі поўнасьцяй падпарадкаваць мастацкую творчасьць заданьням і патрабаваньням палітычнае прапаганды. Сюжэты аб нацыянальным змаганьні цяпер былі не на часе, больш таго, маглі быць шкоднымі, выклікаць антыпартыйныя думкі й настроі. На рэспубліканскіх беларускіх нарадах партыйныя кіраўнікі цяпер проста заяўлялі:

> "Партыя праводзіць ідэялягічнае наступленьне супраць варожай нам буржуазнай ідэялёгіі... ЦК ВКП /б/ ускрыў сур'ёзныя недахопы і памылкі ў сваеасаблівым адыходзе літаратараў /і музыкаў - М.К./ ад палітыкі й барацьбы партыі ў бок апалітычнасьці й бязідэйнасьці ... Дзеячы мастацтваў і вучоныя забыліся, што жыцьцёвай асновай савецкага ладу і ўсёй нашай культуры й навукі, літаратуры й мастацтва зьяўляецца палітыка й ідэялёгія бальшавіцкай партыі ... Неабходна сваечасова выкрываць усякія нацыянальныя канцэпцыі". 111

Беларускія опэрныя кампазытары спазьніліся зь гістарычнай нацыянальнай тэматыкаю. Цяпер ім заяўлялі:

> "Аднабаковае захапленьне гістарычнай тэматыкай, што ідэялізуе шматлікія рысы фэадальнага мінулага, не магло не пацягнуць за сабою ідэялізацыю архаічных, аджыўшых элемэнтаў нацыянальнай музыкі ...
>
> Неабходна наважаная перабудова... творчай працы,... каб канчаткова вытравіць перажыткі нацыяналізму, што шкодзяць разьвіцьцю савецкіх нацыянальных культур".112

Для нацыянальнага опэрнага мастацтва было пастаўлена заданьне ісьці "на аснове ідэйных і мастацкіх прынцыпаў, агульных для ўсяго савецкага мастацтва"[114].

Калі з гэтых "агульных прынцыпаў" сталі разглядаць беларускія опэры, што пісаліся ў гэты адрэзак, дык усе яны аказаліся незадавальняючымі. Пачалася доўгая й нудная пераапрацоўка. Аб тым, якімі прыёмамі дзейнічалі на загад партыі лібрэтыстыя, можа сьветчыць пераапрацоўка опэрнага лібрэта "Машэкі" /Вольскага/. Беларускае паданьне аб Машэку, упяршыню таленавіта выкарыстанае Я.Купалам у ведамай паэме "Магіла Льва" /заснаваньне гораду Магілёва/, як мы маглі бачыць раней, сталася тэмаю й для

тэатральнага твору - п'есы "Машэка", што была напісаная драматургам і рэжысэрам Міровічам у 20-х гадох. Пісьменьнік Вольскі, не жадаючы, каб цікавы й значны нацыянальны сюжэт загінуў, узяўся наблізіць ягоную трактоўку да партыйных патрабаваньняў. Але справа гэтая аказалася вельмі складанай і цяжкой, шмат гадоў пайшло на перапрацоўкі, і варыянты чаргаваліся адзін за другім. У выніку сюжэт "Машэкі" быў ужо вельмі мала падобны да першакрыніцы Я.Купалы й п'есы Міровіча. Фальклёрную аснову, праўда, пастараліся захаваць, але характар пэрсанажаў і ідэйную накіраванасьць зрабілі зусім іншымі. Узмоцнілі таксама канфлікт паміж Машэкам і Ганнай. Каб больш падчыркнуць і выдзяліць здрадніцкія ўчынкі апошняй, увялі зусім новы пэрсанаж - ксяндза, які, згодна з правілам антырэлігійнай прапаганды, і мусіў стацца тою злою сілай, якая штурхае Ганну на злачынства. Заданьнем лібрэтыстага й кампазытара было выклікаць абурэньне гледача да гэтай постаці духоўніка. Князь таксама мусіў быць жорсткім і хітрым катам-фэадалам. Іншыя сялянскія вобразы /Любкі й Маланкі/ неабходна было ўзмоцніць, "узмужніць", каб зрабіць іх адпаведнымі да адлюстраваньня клясавага змаганьня. Вылучна насычаны этнаграфічны фінал "Машэкі", дзе гэрой паміраe, было наказана выкінуць, скараціць этнаграфічныя рысы, ды замест пэсымістычных настрояў даць апатэозу змаганьня, каб, паводля прынцыпу сацыялістычнага рэалізму, "прадбачыць" перамогу масы.

Гэтак дзейнічаў у опэры сацыялістычны наступ. І чым больш лібрэтыстыя стараліся падагнаць тэкст пад партыйны рэцэпт[115], тым больш ён, а разам зь ім і музыка трацілі свае мастацкія рысы. Да таго і чыста музычны бок опэраў быў далёкі ад дасканаласьці. За опэрную творчасьць узяліся кампазытары /Лукас, Пукст/, якія ня мелі да гэтага неабходнай прафэсыйнай падрыхтоўкі й таму ня йшлі далей ілюстрацыі лібрэтнага тэксту.

У 1950 годзе на Беларусь з Масквы была высланая кантрольная камісія з Саюзу кампазытараў СССР /пад кіраўніцтвам Кніпэра/, якая выніткі свае кантролі ставіла на 4-ым пленуме Саюзу ў 1950 г. у Маскве. Яны былі вельмі незадавальняючымі наагул, а найбольш у галіне опэрнага мастацтва, дзе камісія падчырквала крытычнае становішча: опэры знаходзяцца "ў стадыі трывалых абгаварэньняў і перапрацовак", у кампазытараў відавочны "недахоп

прафэсыйнага майстэрства"; опэра "Машэка" /Пукста/ - "прымітыўнай, ная, бедная, эклектычная" і г.д.[116]. Цікава, што й самі беларускія прадстаўнікі - кампазытары Аладаў і Цікоцкі - выступаючы на гэтым пленуме прызнаваліся ў "нездавальняючым становішчы" працы й "непатрабавальнасьці да сябе" беларускіх аўтараў[117].

Новы сацыялістычны наступ 1946-48 г. моцна патрабаваў ад усіх кампазытараў сучаснай тэмы ў опэры. Генэральны сакратар Саюзу кампазытараў СССР Хрэньнікаў прыгадваў:

> "Цэнтральнае заданьне нашай опэрнай творчасьці - стварэньне твораў на тэмы савецкай сучаснасьці - адзінае для ўсіх кампазытараў Савецкага Саюзу. Яно адзінае ня толькі ў сэньсе ідэйна-тэматычнай накіраванасьці, але і ў сэньсе адзінага творчага мэтаду, мэтаду сацыялістычнага рэалізму".[118]

Зь беларускіх опэрных аўтараў на гэты заклік папрабаваў адгукнуцца толькі адзін Лукас сваёй новай, цяпер ужо агульна-савецкай, опэрай "Песьня аб шчасьці", што як і опэра Багатырова "Надзежда Дурава" выходзіць навонкі нацыянальна-беларускага пляну. Але й гэта не дапамагло кампазытару - "Песьня аб шчасьці" была адкінутая, як слабая і няўдалая. Цікава, што той самы Хрэньнікаў, у тым-жа сваім справаздачным дакладзе аб становішчы савецкай опэры, зь беларускіх опэраў пасьляваеннага часу ня ўспомніў ніводнай, а толькі сказаў літаральна пару словаў аб гэнай няўдалай "Песьні шчасьця" Лукаса[119].

Абагульняючыя высновы, якія характарызавалі правал беларускай опэрнай творчасьці ў гэтым адрэзку новага сацыялістычнага наступу, зрабіла брыгада цэнтральнага прэсавага воргану Камітэту ў справах мастацтва СССР - газэты "Советское искусство". Інспэктары сьцьвердзілі наступнае:

1. Творчасьць беларускіх кампазытараў аказалася настолькі слабай, што, навет, пры ўмове паважнай дапрацоўкі ня можа мець мастацкай вартасьці. З 1941 году ніводзін опэрны твор не атрымліваў саюзнай /сталінскай/ прэміі, ня ўлучаўся ў праграму саюзных аглядаў[120].

2. У беларускіх кампазытараў заўважаны ня рост прафэсыйнага майстэрства, а наадварот, творчае адставаньне, зусім малая творчая актыўнасьць і непатрабавальнасьць да сваёй справы[121].

3. Адыход беларускіх кампазытараў ад сваёй творчай спэцыяльнасьці, пераключэньне на іншую працу /пэдагогіка, выканаўства/.[122]

У часе сацыялістычнага наступу пачалася перапісвацца бальшавікамі гісторыя беларускай культуры ўжо больш наважана, з каптацыяй да гэтай справы савецкіх вучоных. Перапісвалася нанова й гісторыя беларускай опэры. Старэйшы беларускі кампазытар і першы стваральнік музычна-тэатральнай формы У.Тэраўскі, залічаны ў ворагі народу, быў канчаткова вычыркнуты зь гісторыі беларускай культуры; партыйнае кіраўніцтва знайшло яму замену ў васобе Чуркіна, які згодна новай гісторыі робіцца старэйшым беларускім кампазытарам і заснавальнікам беларускай опэры /як творчага кірунку/[123]. Шлях Чуркіна да гэтага зусім незаслужанага ім становішча вельмі паказальны для савецкае рэчаіснасьці. У свой час /яшчэ да першае сьветавае вайны/ Чуркін напісаў колькі песьняў-маршаў для спартовай сакольскай арганізацыі, вельмі тады папулярнай у Расеі. Бальшавікі, здабыўшы ўладу, гэтыя сакольскія арганізацыі палічылі за "чорнасоценныя" й ліквідавалі іх, а да дзеячоў прымянілі жорсткія рэпрэсіі. Патрапіў на падазрэньне й Чуркін за свае песьні-гімны, хаця ўсё жыцьцё быў глыбока беспартыйным музыкам. Няўдача выйшла й зь ягонай опэрай "Вызваленая праца", якую ён пісаў, каб крыху выбяліць сябе ў вачох партыйнага кіраўніцтва. Лібрэтысты /Шастакоў/ аказаўся ў сьпісах нацдэмаў і Чуркін мусіў сьпешна схаваць свой твор і маўчаць аб ім. Твор забыўся тым больш лягчэй, што нічога сабой не прадстаўляў апрача прымітыўнасьці, агіткі й эпігонскіх перасьпеваў. Гэтак небясьпечнае становішча для Чуркіна цягнулася аж да 1-й дэкады 1940 г., калі стараньнямі й клопатамі кампазытарскай арганізацыі ўдалося зьмяніць пагляд партыйнага кіраўніцтва на ўжо старога мастака /яму тады было 71 год/. За працу зьбіральніка песеннага фальклёру ён атрымаў урадавую ўзнагароду. Пераломам адбыўся й далей, з Чуркіна хутка робяць гістарычную постаць заснавальніка беларускай музыкі.

РАЗЬДЗЕЛ ЧАЦЬВЕРТЫ

На 1952 год урадам СССР была вызначаная пасьляваенная, па чарзе другая, дэкада беларускага мастацтва /пасьля Украіны, якая правяла сваю дэкаду ў 1951 г./. Калі раней асноўнымі ўдзельнікамі дэкадаў былі музычныя сілы рэспублікаў /опэрны тэатр, філярмоніі/, дык пасьляваенныя дэкады дэманстравалі ўсе галіны мастацтва. Але галоўным было тое, каб нацыянальнай дэкадзе надаць найбольш выразна савецкі характар, вызначыць наперад сацыялістычную ідэю й зьмест выступаў. У гэтым кірунку адразу-ж пасьля пастановы аб тэрміне дэкады пачалася псыхалягічная апрацоўка мастакоў Беларусі; з гэтага часу цэнтральная беларуская прэса /асабліва газэты "Зьвязда" й "Советская Белоруссия"/ рэгулярна інфармуюць грамадзкасьць аб падрыхтоўцы рэспублікі да дэкады.

Аднак становішча было вельмі незадавальняючым. Фактычна ня было ніводнага опэрнага твору, які-б рыхтаваўся да дэкады. Ворган Міністэрства Культуры БССР "Літаратура і Мастацтва" паведаміў, што пераважная бальшыня дэкадных спэктакляў /як у опэры, гэтак і ў іншых тэатрах/ пастаўлена некалькі год назад, што за доўгі час свайго сцэнічнага жыцьця шматлікія пастаноўкі страцілі сваю сьвежасьць, абрасьлі акторскімі штампамі, згубілі тэмп і мастацкае аблічча[124].

Папярэдні адрэзак часу сацыялістычнага наступу й срогая цэнзура адштурхоўвалі беларускіх кампазытараў ад опэрнай творчай працы. Тады ўспомнілі аб зьнятай з рэпэртуару ў 1944 г. опэры "Алеся" Цікоцкага, як аб тэме, што пабудаваная на беларускай сучаснасьці. Пастанавілі опэру грунтоўна перарабіць, завойстрыць у ёй палітычныя мамэнты й надаць гэраічнасьці ў музыцы ды падаць гэты твор пад новым назовам "Дзяўчына з Палесься". Да асноўнага лібрэтыстага /Броўка/ Саюз пісьменьнікаў далучыў яшчэ аднаго супрацоўніка - драматурга Рамановіча. У 1953 годзе опэра была пастаўленая, але нікога не задаволіла. Урад БССР быў вымушаны зьвяртацца да ўраду СССР аб пераносе тэрміну бе-

ларускай дэкады: спачатку яе вызначылі на 1953 год, потым аднесьлі на 1954 г. і ўрэшце ўстанавілі канчатковы тэрмін - пачатак 1955 г. Яшчэ сырая і шмат у чым недапрацаваная "Дзяўчына з Палесься", з характарыстыкай Міністэрства Культуры, што яна сталася "значным укладам у скарбніцу беларускай музычнай культуры"[125], патрапіла, урэшце, на дэкаду ў Маскву, як адзіны беларускі опэрны экспанат.

Выходзячы з тых матываў, што кампазытар Цікоцкі й ягоная опэрная творчасьць ў БССР лічацца вядучымі, займаюць першараднае становішча, а таксама й з таго, што "Дзяўчына з Палесься" - гэта наагул адна із жменькі спробаў стварэньня музычнага спэктаклю на сучасную савецкую тэматыку наагул у СССР і, такім чынам, набывае ўсесаюзны маштаб, я дазволю сабе спыніцца на гэтым, на маю думку, тыповым дакумэньце савецкай опэрнай творчасьці.

Зьмест дэкаднае прэсы ў СССР звычайна складаецца з пахвалаў, разьлічаных на прапагандовыя мэты, якія часта ператвараюць дробны факт у вялікае здарэньне, і з прафэсійнай крытыкі, якая звычайна знаходзіць сабе месца дзесьці ў сярэдзіне артыкулу, каб ізноў закончыць пахваламі. З такой прэсы толькі знаёмы із справаю можа зразумець запраўднае становішча[126]. Але ёсьць дакумэнты, якія рэгіструюць абгаварэньне дэкадных твораў у прафэсійных асяродках спэцыялістых /Саюз пісьменьнікаў, Саюз кампазытараў/, і якраз там ужо робіцца значна менш такіх чыста прапагандовых сьцідак ды больш выступае істота самога мастацкага твору[127].

Музыкаведы Масквы зусім правільна падыйшлі да опэры Цікоцкага, як да агульна-савецкай праблемы стварэньня сучаснага гэроя. У опэры "Дзяўчына з Палесься" выводзяцца пэрсанажы: сакратара райкому партыі /Апанас/, які потым, у часе нямецкай акупацыі ў БССР, робіцца камандзерам партызанскага аддзелу; двух калгасных брыгадзіраў /Алесі й Сяргея/, што спаборнічаюць між сабою ў выкананьні калгасных сельска-гаспадарскіх плянаў і ў якіх асабістае пачуцьцё каханьня разгортваецца на гэтым вытворчым калгасным фоне. Гэта галоўныя і дадатныя вобразы опэры. Як-жа яны там увасобіліся? Паводля крытыкі, бледнаватасьць гэтых вобразаў у опэры Цікоцкага "толькі паўтарае няўдачы шэрагу

іншых аўтараў" /кампазытар Кніпэр/. Постаць сакратара райкому - адарваная; яна ня ўлучана ў "жывое бытаваньне зь іншымі гэроямі опэры" /музыкавед Паляноўскі/ ні ў лібрэта, ані ў музыцы. Постаць гэтая ня можа нікога пераканаць, яна схэматычная, хадульная, у ёй зашмат рэторыкі й замала чалавечнасьці /крытык Малявін, кампазытар Кніпэр/. Вялікая патрыятычная арыя-маналёг "Беларусь мая, маці родная", разьлічаная зь яўным матывам нагадаць вобраз Сусаніна /арыя "Чуюць праўду"/, аказалася зусім чужародным целам у вагульнай канцэпцыі партыйнага вобразу.

Алеся - гэраіня опэры - паданая кампазытарам цёпла й шчыра ў лірычных мамэнтах /якіх нажаль зусім мала/, зьніжаецца да рэцытатыўнае рэтарычнасьці, калі ператвараецца ў партызанку, а потым і ў кіраўніка партызанскага аддзелу. Гэтыя ператварэньні ў музыцы зусім не паказаныя. У партыі Алесі наагул мала музычнага матар'ялу, вобраз яе мэлядычна не распрацаваны.

Яшчэ нявыразьней выйшаў у лібрэта жаніх Алесі /брыгадзір Сяргей/ - "вельмі слаба разьвітая партыя" - а пэрсанажы бацькі Алесі /Данілы/ і сяброўкі /Марфінькі/ яшчэ менш выразныя.

Кампазытар Цікоцкі належаў заўсёды да лірычнага пляну творчасьці, а таму навязаная яму гэраічнасьць аказалася зусім не ў ягоных магчымасьцях. Усе крытыкі адзначаюць, што ў опэры затушаваныя гэраічныя рысы галоўных дзеючых асобаў. Музыка ў насычаных драматызмам і гэраічнасьцяй эпізодах ставарае слабае ўражаньне /крытык Сабініна/.

Агульная бяда амаль усіх савецкіх кампазытараў - адсутнасьць выразнай музычнай драматургіі ў опэрах - знайшла сабе вялікае месца і ў опэры "Дзяўчына з Палесься". Спэцыялістыя ў вадзін голас робяць заўвагі аб схэматычнасьці, няўменьні абагульніць сытуацыі, глыбока пачуць іх, аб дывэртысмэнтнасьці лібрэта й музыкі опэры. Слаба замаляваныя псыхалягічныя бакі вобразаў, ня відаць выразных, ясных і канкрэтных музычных характарыстыкаў, няма выразнага музычнага разьвіцьця, усё абмяжоўваецца ў музычнай ткані дробнымі фрагмэнтамі, што ўяўляюць "калейдаскапічнасьць" /музыкавед Вінаградаў/. Опэра пераладаваная здарэньнямі, другараднымі неўдасканаленымі сытуацыямі, што прывяло кампазытара да ілюстратыўнасьці, мэханічнага мантаваньня дробных музычных кавалкаў. У той-жа час у опэры пануе статычнасьць, не-

разьвітасьць дзеі, адсутнасьць драматычных кульмінацыяў. Адлюстраваньне калгаснага сьвята /I-ы акт опэры/ выйшла статычна й мала цікава. Бязьдзейным атрымаўся й другі акт. Нярэльефным выявіўся фінал опэры. У самых напружаных і адказных мамэнтах тут пануе рэцытатыў-гаворка, а ня шырокая мэлядычнасьць, не запраўднае пачуцьцё, а рэзанэрства й рэторыка. Крытыка настойліва рэкамэндуе пераглядзець опэрны фінал /значыцца ізноў адправіць твор на перапрацоўку/.

Спэцыялістыя сьцьвердзілі, што "Дзяўчына з Палесься" напісаная ў "традыцыі песеннай опэры, якая склалася ў савецкай опэрнай драматургіі" /музыкавед Грошава/. Гэта значыцца ў ёй пануе ўсё тое, што прынёс у савецкую опэру Дзяржынскі - творца гэтай опэры-песьні, якая напладзіла такую колькасьць эпігонаў і якая завяла опэрнае мастацтва ў тупік і творчы крызыс. Цікоцкі, што пайшоў па гэтаму шляху ў сваёй першай опэры /"Міхась Падгорны"/, застаўся, у асноўным, на ім і цяпер /пасьля I6 год працы/. Як зусім правільна падчыркнуў артысты Міхайлаў /Вялікі Тэатр СССР/, у Цікоцкага не арыі, а хутчэй песьні. Песьня ў розных варыянтах выканаўства /солё, ансамбль, хоры/ - галоўнае й істотнае ў "Дзяўчыне з Палесься", у той час, як аркестроўка й навет вакальныя партыі - бледныя й неразгорнутыя. Крытыкі навет і на дэкадных абмяркаваньнях закідвалі Цікоцкаму, што ён быў непатрабавальным у выбары музычнага матар'ялу, што ў ягоную музыку трапілі банальныя звароты /музыкавед Саква/, што партытура опэры ня блішчыць яскравасьцяй хварбаў, што ў інструмэнтоўцы адчуваюцца недахопы майстэрства /Грошава/. Артысты Хапаеў /Вялікі Тэатр СССР/ і музыкавед Малявін, робячы падагульненьні, выказалі думкі, што ў гэтай опэры наглядаецца "схэматызм, ілюстратыўнасьць, пустоты". Яны ня сумляваліся, што "галоўны закід" трэба аднесьці ў адрас кампазытара, хаця і самое лібрэта мае значныя й прынцыповыя памылкі. Такую тэму /савецкую сучасную/, гаварылі яны, "трэба разьвязваць сяньня ўжо іншымі сродкамі, больш срогімі й глыбокімі, зусім адмовіўшыся ад плякатнасьці й прымітыву, якія, нажаль, падчас маюць месца ў гэтым спэктаклі".

Было-б, аднак, аднабаковым спыняцца тутака толькі на адмоўных рысах опэры Цікоцкага. Ейныя некаторыя дадатныя элемэнты

- гэта таксама вельмі характэрнае для агульна-савецкай опэрнай творчасьці й нацыянальна-беларускай опэры зьявішча. Чаму-ж усё-такі опэра "Дзяўчына з Палесься" сталася даволі важным аб'ектам абмеркаваньняў? Савецкія крытыкі пагаджаюцца ў тым, што галоўнае права опэры ў яе актуальнай тэме, якая глыбока хвалюе савецкага чалавека, у каторага вельмі жывыя й балючыя ўспаміны зусім яшчэ нядаўнага мінулага /нямецкая акупацыя Беларусі/. Гэта змушае забыцца на вельмі значныя музычныя недахопы і аморфнасьць опэрнага твору. Гэтым, бязумоўна, кіравалася й партыйнае кіраўніцтва, вывозячы опэру на дэкаду. Другім бяссумлеўным плюсам опэры сталася ейная народнасьць, фальклёрнасьць, той нацыянальна-беларускі матар'ял, які шырока быў паказаны кампазытарам і які прывабліваў да сябе бяз розьніцы й крытыкаў і грамадзтва. Моцная сувязь з фальклёрнымі вытокамі, насычанасьць песеннымі інтанацыямі, прыгажосьць народных матываў, - вось што ратавала опэру ад музычнага правалу. Нездарма падчыркваецца, што хоры й танцы ў "Дзяўчыне з Палесься" стварылі найбольш яскравае ўражаньне /Сабініна/. Як толькі гэрой опэры адрываліся ад савецкага партыйнага абліччa й рабіліся запраўднымі, траплялі ў сваё асяродзьдзе, дык адразу-ж і твары іхныя набывалі ў музыцы адпаведны каларыт, рабіліся выразнымі, праўдзівымі й шчырымі.

Такім чынам, як з савецкага гледзішча, гэтак і ў аб'ектыўным аспэкце, дэкада толькі на кароткі час сваім ажыўленьнем крыху згладзіла крызысную сытуацыю опэрнага мастацтва ў БССР, але не зьмяніла грунтоўна раней тутака існуючага становішча.

У параўнаньні зь першай дэкадай другая дэкада запраўды паказала дэградацыю беларускага мастацтва, асабліва ў галіне опэрнай творчасьці, дзе ад 1940 г. не зьявілася ніводнага паважнага твору,

Скончылася дэкада, скончыліся ўсе размовы аб ёй, і адзіная дэкадная беларуская опэра "Дзяўчына з Палесься" была здадзена ў архіўны матар'ял.

Апошні адрэзак беларускай мастацкай сучаснасьці - гэта час палітычна вельмі напружаны, што й знайшло сваё адбіцьцё ў розных зьездах, канфэрэнцыях і нарадах. Ужо не гаворачы аб апошнім XX партыйным зьезьдзе КПСС, у самой Беларусі ад 1954 году да нашага часу адбыліся: а/3-ці зьезд Саюзу савецкіх пісьменьнікаў БССР, б/ рэспубліканская нарада ў справе рэпэртуару /кастрычнік 1955 г./, XXII зьезд партыі БССР /студзень 1956 г./ і, урэшце, другі зьезд кампазытараў БССР /сакавік 1956 г./[128]. Паколькі на кажным з гэтых зьездаў вылучаюцца й выпрацоўваюцца прынцыповыя пытаньні савецкага мастацтва, ставяцца прынцыповыя заданьні мастацкім дзеячом, дык ня можа быць лепшае нагоды для выяўленьня самых істотных шляхоў і рысаў мастацкае дзейнасьці, у тым ліку і ў галіне беларускай опэрнай творчасьці.

На 3-ім зьезьдзе беларускіх пісьменьнікаў сакратар ЦК партыі БССР /Гарбуноў/, бачучы прастрацыю опэрнай дзейнасьці ў сваёй рэспубліцы сьцьвярджаў, што ў БССР "мала... лібрэтаў для опэраў і музычных камэдыяў"[129].

Старшыня Саюзу пісьменьнікаў БССР Броўка, сам у гэты час ніяк ня здолеўшы задаволіць сваім лібрэтам /для опэры "Дзяўчына з Палесься"/ густу партыйных кіраўнікоў[130] і ведаючы цяжкасьці падобнае працы, на тым-жа зьезьдзе скардзіўся:

> "Многа год мы гаворым аб неабходнасьці стварэньня добрых опэрных лібрэтаў, аднак, гэтая справа рухаецца вельмі марудна... Недастаткова на гэтую справу зьвяртае ўвагі тэатр опэры й балету ды Міністэрства культуры БССР". 131

Становішча ўскладнялася тым, што цяпер патрабавалася ня толькі опэра наагул савецкая, але опэра нацыянальная, беларуская. Вылучэньне БССР на міжнародную палітычную арэну звычайна зьвязвала із сабою й вылучэньне за межы Беларусі й СССР собскай культуры рэспублікі; праблема арыгінальнай беларускай опэры ніколі ня была яшчэ гэтакай войстрай. Прэсавы ворган Міністэрства культуры БССР - газэта "Літаратура і Мастацтва" пісала:

> "Наша галоўная мэта - стварыць у першую чаргу спэктаклі аб жыцьці беларускага народу... Асновай рэпэртуару тэатраў БССР павінна быць арыгінальная п'еса".132

У гэтай справе й была склікана спэцыяльная рэспубліканская нарада. Паэты й пісьменьнікі на гэтай нарадзе ізноў-жа заклікаліся пісаць опэрныя лібрэты. Аднак далей гэтых заклікаў справа не пайшла.

Партыйнае кіраўніцтва, каб завуаляваць крыху голае месца ў опэрнай творчасьці, паказвае цяпер,як на дасягненьне, на факт

стварэньня ў 1955 годзе кампазытарам Пукстам дзіцячай опэры "Марынка". Беларускі друк называе яе "дзіцячай гэраічнай опэрай"[133], "хвалюючай аповесьцяй аб гэраізьме савецкіх дзяцей, аб іх патрыятызьме"[134]. Лібрэта "Марынкі" /паэтка Агняцьвет перарабіла яго з свайго вершу "Песьня пра піянэрскі сьцяг"/ расказвае, як піянэрка ратавала свой сьцяг ад нямецкіх акупантаў, значыцца ізноў-жа бярэ сюжэтам час партызаншчыны на Беларусі /1941-42 гг./, што, з аднаго боку, дае кампазытару магчымасьць выкарыстаць шырака песенны фальклёр, але, з другога боку, абмяжоўвае яго заданьні, робіць опэру падобнай да іншых опэраў партызанскага пляну /"Алеся", "Андрэй Касьцёня", "Надзежда Дурава"/. Кампазытар Пукст, які вельмі слаба праявіў сябе ў папярэднім творы - опэры "Машэка", якая гэтак і ня была даведзена ім да канца, мог, зразумела, у дзіцячым творы больш знайсьці адпаведных элемэнтаў для таго, каб выканаць сваё заданьне, але, як падае тая-ж савецкая прэса, ён і на гэты раз не пазбыўся "паважных недахопаў"[135] у сваёй музыцы. Крытыка заўважае малавыразныя музычныя характарыстыкі, недахопы музычнага разьвіцьця, аднастайнасьць, статычнасьць. Вобразы, асабліва кіраўнікоў /камандзер Якуб/ і самой гэраіні /Марынкі/, атрымаліся ненатуральнымі, схэматычнымі. Аркестравае майстэрства ў опэры "амаль што адсутнічае"[136]. Паводля крытыкі "опэра патрабуе дапрацоўкі"[137].

Такім чынам і апошняя опэра, якую цяпер атрымаў опэрны фронт БССР, ня прынесла яму якое-небудзь удачы.

Яшчэ менш вартасьці, як можна думаць, прадстаўляе сабой апошняя апэрэта Чуркіна "Песьня Бярэзіны", аб якой беларускі друк, апрача яе назову, нічога больш ня кажа.

У вапошнія часы опэрны тэатр пачаў працаваць над опэрай "Надзежда Дурава" Багатырова. Пачатая ў 1942 годзе, опэра была закончана ў 1946 годзе і здана тэатру аўтарам, аднак, як можна думаць, матар'ял яе ня быў задавальняючым і таму восем год яна праляжала ў партфэлі тэатру. Толькі надыходзячыя палітычныя падзеі - спачатку XX зьезд партыі, а потым 40-гадовы юбілей кастрычніцкай рэвалюцыі - пры поўнай адсутнасьці беларускага рэпэртуару, змусілі тэатр узяцца за ажыцьцяўленьне "Надзежды Дуравай". Пераробкі яе, незакончаныя да XX партыйнага зьезду, ідуць далей, разьлічваючы ўжо на юбілейную дату 1957 году. Галоўны недахоп

опэры - яе поўны адыход ад беларускасьці. Калі яшчэ ў кантаце Багатырова з назовам "Беларусь" навет ленінградзкія музыказнаўцы змушаныя былі зацеміць, што гэтая кантата "ня зусім адпавядае музычнаму зьместу твору"[138], дык расейская сюжэтыка опэры "Надзежда Дурава" дала поўную падставу Багатырову зусім адкінуць у ёй беларускія элемэнты й дзеіць у кірунку вылучна расейскай музычнай клясыкі. Тым ня менш твор Багатырова цяпер ёсьць адзіным кандыдатам на месца тэатральна-музычнага кастрычніцкага юбілею, што нясе з сабою для аўтара новыя годнасьці й узнагароды.

<u>РАЗЬДЗЕЛ ПЯТЫ</u>

Згодна сьцьверджаньняў партыйнага кіраўніцтва незадавальняючае становішча опэрнай творчасьці наагул у СССР, і ў БССР у прыватнасьці, мае аснаўныя прычыны: I/ нізкі ідэйна-тэарэтычны ўзровень опэрных аўтараў, 2/ слабасьць прафэсійнага майстэрства і 3/ арганізацыйна-бытавыя непаладкі.

Найважнейшым фактарам опэрнага крызісу лічыцца нізкі ідэйна-тэарэтычны ўзровень аўтараў музыкі й лібрэта опэраў, слабая іх палітычная падрыхтоўка, вынікамі чаго творы іх з партыйнага гледзішча маюць ідэялягічныя адхіленьні й заганы, а таксама неразуменьне мэтаду сацыялістычнага рэалізму ды адпаведнае адставаньне ад запраўднага /быццам/ савецкага жыцьця. Перад 2-ю дэкадай беларускага мастацтва якраз на "адарванасьць беларускіх кампазытараў ад жыцьця" /пад якім разумеецца жыцьцё паводля партыйных вымогаў/, як на "першую й аснаўную прычыну" адставаньня, паказвала інспэктарская брыгада, прысланая ў Менск з Масквы[I39]. Аб тым-жа заяўляў на адной з опэрных нарадаў у Маскве адзін із старэйшых беларускіх кампазытараў Цікоцкі[I40]. На апошнім зьезьдзе савецкіх пісьменьнікаў /у 1954 г./ старшыня Саюзу /Броўка/ проста заявіў: "Адрыў ад жыцьця - аснаўная наша бяда!"[I4I] Навет вяртаючыся з дэкады, узнагароджаныя ўрадам мастакі, пад партыйную дыктоўку гаварылі аб "недапушчальным адставаньні ад жыцьця народу"[I42] беларускай савецкай літаратуры й мастацтва.

Нізкім палітычным узроўнем лібрэтыстых і кампазытараў БССР тлумачыліся ўсе іхныя памылкі й асабліва заганы гістарычных сюжэтаў, дзе яны гэтак і не змаглі даць правільныя /гэта значыцца партыйна-тэндэнцыйныя/ разьвязкі[I43], як гэта паказалі опэры "Кастусь Каліноўскі", "Машэка" й іншыя. Факты моцнасьці капіталістычных, буржуазных "перажыткаў", а таксама "праяваў буржуазнага нацыяналізму"[I44], што і да гэтага часу бачаць сярод мастацкай дзейнасьці ў БССР адказныя кіраўнікі, - належаць, паводля іхніх словаў, да палітычнай нясьпеласьці беларускіх мастакоў.

Амаль-што ня меншую вагу ў творчых няўдачах опэрных аўтараў

прыдаюць вельмі недасканаламу прафэсійнаму майстэрству, нізкай кампазытарскай тэхніцы. Заданьне павышэньня майстэрства даўно ўжо стаіць вельмі войстра. Кантрольныя брыгады, што прысылаліся ў БССР Масквою, урад Саюзу кампазытараў СССР ды й самі беларускія кампазытары напісалі ў дачыненьні да гэтага пытаньня шмат рэзалюцыяў і пастановаў[I45]. У опэрнай творчасьці пасьляваенных гадоў беларускія аўтары аказаліся настолькі слабымі, што ніводнага іхнага твору ня было ўключана на ўсесаюзныя прагляды; іх абвінавачвалі ў поўным няведаньні законаў музычнай драматургіі, у вадсутнасьці індывідуальнасьці, самастойнасьці музычнае мовы, у эпігонскіх перапевах, эклектызьме й іншых цяжкіх і вялікіх грахох.

Нарэшце, шмат гутарак ідзе й аб трэйцяй аснаўнай прычыне - арганізацыйна-бытавых непаладках. На зьездах і нарадах даволі сьмела робяцца закіды Міністэрству культуры, Саюзу кампазытараў СССР і БССР за недастатковыя, навет праступныя дачыненьні да творчае справы й да самых творцаў. Паказваецца на бяздушнае, фармальнае, казённае кіраўніцтва:

> "Музычны аддзел... /Міністэрства культуры БССР - М.К./ ператварыўся ў канцылярны... не адчуваецца живое зацікаўленасьці вазьвіцьцём музычнае культуры...[I46] Міністэрства культуры БССР ухілілася ад арганізацыі творчага супрацоўніцтва паміж пісьменьнікамі й кампазытарамі[I47]. Саюз пісьменьнікаў рэспублікі абыякава ставіцца да разьвіцьця опэрнай драматургіі..."I48

Вось радкі, якія часта сустракаюцца ў партыйна-савецкай прэсе. Незадавальняючая, няўдалая праца самога Саюзу кампазытараў БССР, ігнараваньне ім творчых пытаньняў, адсутнасьць творчае атмасфэры, хваробы на групаўшчыну, інтрыгі, адсутнасьць сяброўства, звадкі, - усё гэта ці аднойчы служыла тэмаю абгаварэньняў і пастановаў як Маскоўскае ўправы кампазытараў, гэтак і кампазытарскае ўправы БССР[I49].

Падаючы гэтую запраўдную характарыстыку опэрнай савецкай творчасьці, замаўчаць якую немагчыма, бальшавіцкае кіраўніцтва аднак старанна хавае аснаўныя й істотныя прычыны опэрнага крызісу, што ляжаць у самым <u>савецкім рэжыме</u>, <u>савецкай сыстэме й рэчаіснасьці</u>.

Ад самага пачатку дзейнасьць опэрнага аўтара падпадае пад

цэнтралізаваную сыстэму апекі. Яму ня толькі даюць сацыялістычны заказ на тэму твору, на ягоную ідэйную накіраванасьць, але падаюць і чыста музычныя рэцэпты, як трэба пісаць музыку[150]. Творчы працэс знаходзіцца пад цэнзураю й найбольш дробным і дакучлівым кантролем з боку разнастайных арганізацыяў: партыйных, савецкіх, прафэсійных, аж да калгасных і піянерскіх клюбаў, перад якімі мастак змушаны даваць справаздачы, адказваць на іхную крытыку, дапаўняць, перарабляць, пачынаць ізноў. Нецалерантнасьць безапэляцыйнасьць, дыктатарскія падыходы кіруючых арганізацыяў, што складаюць моцную цэнтралізаваную сыстэму кіраваньня творчасьцяй кампазытара прывялі да таго, што беларускія опэры знаходзяцца "у стадыі доўгіх абгаварэньняў і пераапрацовак"[151], а "з таго, што напісана, мала што ўбачыла сьвет"[152]. Гэтак опэра "Песьня аб шчасьці" /Лукаса/, прайшоўшая тры кіруючыя ідэйна-палітычныя арганізацыі рэспублікі, была забаронена Масквою, загублены былі опэры "Андрэй Касьценя" /Аладава/, "Машэка" /Пуксты/. Опэра "Кастусь Каліноўскі" зьнята з рэпэртуару пасьля першай пастаноўкі й, навет, опэра "Дзяўчына з Палесься" /Цікоцкага/, што перараблялася больш дзесяці год і была выстаўлена ў Маскве на дэкадзе, цяперака ізноў трапіла на перапрацоўку, такіж лёс чакае цяпер і новую дзіцячую опэру "Марынка" /Пукста/. Опэра "Надзежда Дурава" /Багатырова/ больш васьмі год ляжыць у партфэлі опэрнага тэатру.

Гэты цэнзурна-кантрольны прэс кладзецца такім цяжарам на творчасьць опэрных аўтараў БССР, што яны мусяць, навет перамагаючы небясьпеку, афіцыйна на зьездах гаварыць аб "неабходнасьці зьмяншэньня кіруючых інстанцыяў, што займаюцца разглядам новага опэрнага твору"[153].

Беларускім опэрным аўтарам, у васноўным, справядліва закідваецца нядзольнасьць адшукваньня новых музычных гарызонтаў і пэрспэктываў, адсутнасьць індывідуальна-арыгінальнай музычнай мовы. Гэта аднак толькі частковая віна самых беларускіх кампазытараў, грунтоўная-ж прычына ізноў знаходзіцца ў савецкай сыстэме. Опэрны кампазытар Аладаў, ня гледзячы на ягоны суб'ектывізм, бясспрэчна належыў заўсёды да арыгінальных аўтараў, аднак варта яму толькі праявіць гэтую арыгінальнасьць, як ён трапіць пад трафарэтную клічку "фармалістага"[154] і кажны раз, калі падымаецца супрацьфармалістычная кампанія, мусіць знаходзіцца ў дастаткова небясьпечным становішчы.

На апошнім зьезьдзе беларускіх кампазытараў гэтаму старэйшаму дзеячу беларускай музыкі прышлося выступаць з самакрытычнай прамовай ды каяцца, што піша ня так, як усе іншыя[155].

Бальшавікі апошнімі часамі праніклі навет у творчы працэс, у аўтарскую індывідуальнасьць, у інтымнасьць творчасьці. Іхныя патрабаваньні настолькі супрацьлежныя, што поўнасьцяй дэзар'ентуюць кампазытара. Асабліва трэба падчыркнуць партыйныя патрабаваньні ў галіне выкарыстоўваньня беларускага фальклёру ў опэры, дзе, з аднаго боку, аўтару гаворыцца, што

> "шырокае й разнастайнае выкарыстаньне сваеасаблівай па ладаваму строю народнай мэлёдыі, узбагачвае нацыянальныя рысы твору".156

а, з другога боку, кампазытар папярэджваецца, што:

> "марна шукаць нацыянальную характэрнасьць музычнае мовы ў старажытнасьці й бытуючых яшчэ дзе-ні-дзе архаічных інтанацыях". 157

Такім чынам, навет у падыходзе да фальклёру дзеіць партыйны прынцып і кампазытарам нічога не застаецца іншага, як паслугоўвацца партыйным рэцэптам і ў галіне формы. Партыйная лінія, перасякаючы ўсялякую спробу выяўленьня свабоды творчасьці, сама вядзе мастацтва да абніжэньня якасьці, да дылетантызму, убогасьці, нівэляцыі, эклектычнасьці й прымітывізму. "Сацыялістычны" рэалізм зь яго ідэйным "прадбачаньнем", гвалтоўнай прапагандай і тэндэнцыйнасьцяй, патрабаваньнем манумэнтальнасьці, насычанасьці, патасу, ня толькі робіць мастацтва ілжывым, лёзунгавым, рэтарычным, сухім і абыякавым, але й таксама забівае індывідуальнасьць, штурхае да эклетыкі. Мастак губіць праўдзівы вобраз жывога чалавека з арганічна ўласьцівымі яму пачуцьцямі, думкамі, чынамі, таму што яму, мастаку, прыходзіцца мець справу з тэндэнцыйна-схэматычнымі хвігурамі, манэкінамі, дзеяньне й нутро якіх ужо зацьверджаныя, узгодненыя, ці замоўленыя партыйнымі арганізацыямі. Пры гэтых умовах мастацтва звычайна ператвараецца ў рамесьніцтва.

Беларускі опэрны кампазытар пры стварэньні музычнае фактуры опэры мусіць мець наўвеце: а/ дакладнасьць собскае музычнае мовы, стылізацыю яе пад расейскую клясыку, б/ прасякнутасьць

твору беларускім фальклёрам і в/ абавязкавае выкарыстоўваньне савецкай масавай песеннасьці /гэтак званага рэвалюцыйнага "фальклёру"/.

Такім чынам аўтар апэруе ня толькі розным, але навет супрацьлеглым матар'ялам, што ніяк не надаецца да стылістычнага адзінства. У выніку паўстае стракатасьць, мешаніна, навет бязглузьдзіца музыкальнае фактуры опэры. Адным з характэрных прыкладаў можа служыць опэра "Дзяўчына з Палесься", дзе якраз спалучана неспалучальнае: эклектычная мова аўтара, штампаваны "бадрачок" савецкай масавай песьні /хор партызанаў "Шумі ты, пушча векавая", песьня "Эх, прыкурыць даёш!/ і, нарэшце, прыгожы беларускі песенны фальклёр, які мусіць выглядаць дзікуном, ці раствалыцца й нівэляваццa ў гэтай мешаніне.

Сюды-ж трэба дадаць існуючую ў СССР, а тым больш у нацыянальных рэспубліках, музычную ізаляцыю, тое страхоцьце касмапалітызму, якое й цяпер не дазваляе музыкам ведаць праўду аб дасягненьнях у музыцы Захаду й Амэрыкі, а гэтым самым абмяжоўваючы й ставячы перапоны іх росту, пакідаючы іх варыцца ў собскім соку.

Палітыка настолькі выціснула эстэтыку з мастацтва, што гэткае становішча далей ужо робіцца немагчымым. Колькі вядучых мастакоў БССР, сярод іх і кампазытар беларускіх опэраў Цікоцкі /цяперашні старшыня Саюзу кампазытараў БССР/, у афіцыйнай прэсе ставяць цяпер пытаньне аб абсалютнай неабходнасьці прыдаць больш увагі праблеме мастацкай эстэтыкі, знайсьці якія-небудзь кампрамісы між палітыкай і эстэтыкай. Яны пішуць:

> "На вялікі жаль эстэтычнае выхаваньне, безь якога ня можа быць запраўднага пісьменьніка, мастака, музыканта, актора, пастаўлена ў нас нявысока... У мастацтве не хапае эстэтычнай глыбіні й прыгожасьці... Міністэрства культуры БССР ... вельмі рэдка радуе нас сваёй карыснай і цікавай ініцыятывай".158

Ня вельмі цікавыя і бытавыя абставіны опэрнага творцы, што вырасьлі на глебе савецкай рэчаіснасьці. Матар'яльнае становішча опэрных аўтараў вельмі незадавальняючае. Ня гледзячы на тое, што за напісаньне опэры плаціцца быццам даставткова /25.000 - 35.000 руб./, яе доўгая стадыя абгаварэньняў і апрацовак, што расьцягваецца на некалькі год /усе перапробкі ідуць у тую-ж суму аплаты/, а таксама вялікі падатак /7.000 - 8.000 руб./ фак-

тычна не даюць навет аўтару патрэбнага мінімуму на пражыцьцё. Зь беларускіх опэрных кампазытараў, апрача Чуркіна, усе займаюцца творчасьцяй толькі ў вольныя часы ад асноўных абавязкаў: выкладаньня ў кансэрваторыі й музычных школах /Аладаў, Пукст, Лукас/ або кіраваньня музычнымі ўстановамі /Цікоцкі/, якія й даюць ім асноўныя сяродкі для вельмі скромнага існаваньня. Аднак, матар'яльны бок зусім не галоўнае ў гэтай справе. У Міністэрстве культуры БССР што год не выкарыстоўваюцца грошы, прызначаныя на заказы опэраў кампазытарам[159]. Опэрная дзейнасьць адыйшла на другараднае месца таму, што праца над ёю маральна не задавальняе, яна сутыкаецца зь непераможнымі перашкодамі ідэялягічнага характару, нясе ў пэрспэктыве правал, няўдачу, няпрыемнасьць, а то й небясьпеку. Савецкая прэса, канстатуючы ўсё большае агаленьне опэрнага фронту, ня можа, зразумела, выявіць запраўднай прычыны такога трывожнага стану й абвінавачвае самых кампазытараў у "загубе творчае актыўнасьці"[160]. Але ясна, што імкненьне опэрных аўтараў кінуць опэрны жанр музычнай творчасьці мае палітычныя прычыны. Аб тым, чым пагражае беларускай опэры наагул, можа сказаць ніжэй пададзеная табліца:

Гады	Лік опэрных кампазытараў	Лік опэрных твораў	Заўвагі
1920-ыя гады	4	4	Час нацыянальнага ўздыму
1929-1938	-	-	Час 1-га сацыялістычнага наступу
1938-41	9	9	Час 1-й дэкады беларускага мастацтва
1941-45	2	2	Час 2-й сьветавай вайны
1945-1948	3	3	
1948-1952	1	1	2-гі сацыялістычны наступ /"ждануўшчына"/
1952-1955	3	2	Час падрыхтоўкі й правядзеньня 2-й дэкады беларускага мастацтва. У лік опэрных твораў не ўвайшла опэра Цікоцкага "Дзяўчына з Палесься", перапробленая з "Алесі", якая падаецца ў ліку ваенных гадоў.
1955-1956	-	-	

З табліцы відавочна выступае гэтая палітычная грунтоўная прычына творчай тэмпэратуры беларускіх опэрных аўтараў. Актыўнасьць іх узрастае толькі ў часы ідэялягічных адступленьняў партыйнага курсу й, наадварот, у часы сацыялістычных наступаў гэтая актыўнасьць рэзка падае. Апошнія паўтары гады /ад сканчэньня дэкады/, як бачым, характарызуюцца поўным упадкам творчай дзейнасьці ў опэрнай галіне /ці толькі ў ёй?/, поўным разачараваньнем опэрных аўтараў, што ўсё больш і больш ад часоў паваенных ахоплівала пачуцьці й настроі людзей[161].

На апошнія ня могуць ня ўплываць і ўмовы опэрнай творчай працы. Кампазытар акружаны фармальнымі, бяздушнымі дачыненьнямі да яго працы. У сталіцы рэспублікі – Менску да гэтага часу няма ані нотнага выдавецтва, ані нотнае бібліятэкі, навет нотнага магазыну ня існуе на ўсю рэспубліку. 2-гі зьезд Беларускага Тэатральнага згуртаваньня, што адбыўся пасьля дэкады /у траўні 1955 г./, канстатаваў, што ў БССР "ня створана творчая атмасфэра"[162].

Цікавы факт, як глядзяць на сур'ёзную музыку менскія сталічныя кіруючыя арганізацыі. Канцэрт Шастаковіча /першы ў Менску/ праходзіў у маленькім, дрэнным і няўтульным клюбе, у той час, калі вялікая й адпаведная заля опэрнага тэатру была занятая канцэртам цыганскіх рамансаў[163].

Вялікія абурэньні выклікае сярод опэрных аўтараў дзейнасьць Саюзу кампазытараў БССР, які, замест найважнейшай сваёй задачы дапамагаць творчай працы сваіх сяброў, вёў /асабліва ў 1948-1952 гады/ выразна разбуральную палітыку, разьбіўшы кампазытараў на варожыя групоўкі, чым у вялікай меры памагаў паглыбленьню крызісу опэрнай творчасьці[164]. Цяпер абставіны трохі палепшыліся, але дапамогі гэта кампазытарам не нясе таму, што Саюз абмяжоўваецца пасыўнаю рольлю раўнадушнага наглядальніка й далёкі ад абароны інтарэсаў сваіх сяброў.

Шмат абвінавачваньняў шлюць беларускія опэрныя аўтары і пад адрасам <u>крытыкі</u>. Малая колькасьць і слабая прафэсіянальная якасьць беларускіх музычных крытыкаў даўно ўжо заўважаная й цэнтральным кіраўніцтвам, але той самы выгляд крытыка мае аж да сяньня. Беларускія музыкаведы баяцца паставіць якое-небудзь прынцыповае пытаньне, адносяцца да творчых сілаў далёка не па

сяброўску[165], не даюць ім ніякай дапамогі. Крытыка наадварот:

> "больш ахвотна аналізавала асобныя памылкі й няўдачы..., чым шукала ў творчасьці... каштоўнае зерне"[166]

Гэтак выглядаюць у запраўднасьці ўмовы працэсу ў БССР, такія ёсьць запраўдныя прычыны ягонага становішча.

У штодзённых радкох савецкага друку за апошнія часы прамільгнулі зацемкі, вартыя, на маю думку, каб зьвярнуць на іх годную ўвагу, паколькі яны ізноў-жа яскрава характарызуюць савецкія ўмовы творчасьці й тую сыстэму, якая кіруе імі. Справа ходзіць тутака аб паяўленьні ў друку імя кампазытара Туранкова – аўтара опэры /першадэкаднай 1940 г./ "Кветка шчасьця", які, як мы ўжо ведаем, быў арыштаваны савецкай уладай у 1944 годзе за тое, што застаўся з часткаю беларускага тэатру ў Менску пасьля ягонай акупацыі Немцамі. Шасьцідзесяцігадоваму, далёкаму ад палітыкі музыку трэ' было 12 год правесьці ў канцэнтрацыйным савецкім лягеры толькі за тое, што ён ня кінуў сваіх творчых заняткаў і пры Немцах. Цяпер гэта амаль што поўны інвалід, амнэстыяваны, вернуты ў Менск і, навет, актывізаваны на напісаньне такіх рэчаў, як патрыятычныя песьні "Беларусь" /задзіночаная ў СССР/, "Пісьмы з цаліны" і інш. Міністэрства культуры БССР літасьціва паведамляе аб тым, што опэра Туранкова "Кветка шчасьця" мае быць аднаўленая ў рэпэртуары беларускага опэрнага тэатру[167].

Рэгабілітацыя Туранкова, аднак, ідзе даволі цяжкімі крокамі: песьні яго патрабуюць "дапрацаваць", каб зрабіць іх "больш разнастайнымі"[168], а да опэрна-балетнай творчасьці знанага беларускага аўтара "не адчуваецца глыбокай зацікаўленасьці"[169].

Падыходзячы да заканчэньня першае часткі дадзенага дасьледаваньня – разгляду опэрнай творчасьці беларускіх кампазытараў, хочацца парушыць яшчэ адно, на мой пагляд, вельмі важнае пытаньне. Для нас зусім ясна, што ў беларускай опэрнай творчасьці існуе вельмі цяжкі й глыбокі, зацяглы крызіс, які мяжуецца з разлажэньнем, поўным упадкам, катастрофаю, чаго ня могуць схаваць /хаця й імкнуцца згладзіць/ і савецкія афіцыйныя жаргоны. Для нас зусім ясна таксама й тое, што пры панаваньні палітыкі, прапаганды й тэндэнцыйнасьці ня можа быць гутаркі аб мастацка-эстэтычных прынцыпах, кірунках і паглядах у беларускай /і іншай/

творчай опэрнай справе. Адсутнасьць у ёй творчага духа, творчых пэрспэктываў, творчых узьлётаў і шуканьняў, творчай індывідуальнасьці, творчае свабоды, ды наяўнасьць публіцыстыкі, схэматычнасьці, тэндэнцыйнасьці, хвальшу, эклектычнасьці, убогасьці, лубачнасьці й прымітыву настолькі відавочнае, што не патрабуюць спрэчак. Дык вось як-жа пры такой сытуацыі можна знайсьці ў беларускіх опэрах што-колечы дадатняе? Ці ня лепш, ці ня больш правільна паставіць на ўсім савецкім часе крыж, выкінуць за борт усе опэрныя творы і пачаць у свой час усё спачатку, пакінуўшы толькі матар'ял 20-х гадоў ды опэрную творчасьць гадоў нямецкай акупацыі? Бальшавікі, якраз пайшлі па такім шляху, ліквідуючы ўсю опэрную творчасьць часоў нацыянальных уздымаў /20-ыя гады і час нямецкай акупацыі/, не пакінуўшы каменя на камені ані ад твораў, ані ад іхных аўтараў.

Адкідваючы ўсю бальшавіцкую наслоенасьць, уважліва прыглядзеўшыся да элемэнтаў някранутых партыйнай тэндэнцыйнасьцю, мы ўбачым, што яны ёсьць, што іх ужо ня так і мала. Пачнем з формы, каб скончыць крытэрыямі ідэйна-зьмястоўнымі.

Беларускую опэрную творчасьць раней за ўсё ратуе яе выразная фальклёрная аснова. Аніякая палітыка ня можа забіць прыгожасьці, калярыту, своеасаблівасьці й характэрнасьці, векавых традыцыяў складаньня беларускіх песенна-танцавальнага элемэнту. Адна прысутнасьць яго ў творы ўжо стварае каштоўнасьць, цана якой больш узрастае, чым больш відаць творчая праца над ім кампазытара. Гэтую каштоўнасьць ці меншай, ці большай якасьці, мы знойдзем амаль што ўва ўсіх беларускіх опэрах /выключэньне складаюць тры опэры: "Вызваленая праца" Чуркіна, "Надзежда Дурава" Багатырова і "Песьня аб шчасьці" Лукаса/. Яна, такім чынам, зусім не малая й матар'ял гэты, паколькі ён сабраны, вывучаны й распрацаваны за шмат гадоў працы /гэта найбольш інтэнсыўны выгляд працы беларускага аўтара/, бясспрэчна ўяўляе неразьменную й заўсёды цэнную вартасьць[170].

Ёсьць і таксама зусім немалыя дадатнія рысы і ў музычнай мове саміх беларускіх кампазытараў, іхнім падыходзе да стварэньня музычнае фактуры. На гэта, ясна, аказвае ўплыў беларуская народная песенная крыніца, блізка да якой трымаюцца амаль што ўсе беларускія опэрныя аўтары. У музыцы беларускіх опэраў мы

ясна бачым шырокую й сакавітую мэлёдычнасьць, якая зьяўляецца першым крытэрыем эстэтычнае опэрнае асновы. На фоне крызісу мэлёдыі ў савецкіх опэрах, мэлёдычны дар /у большай ці меншай долі/ беларускіх опэрных творцаў выглядае бясспрэчнаю й нясумлеўнаю каштоўнасьцю. Сюды-ж трэ' дадаць шчырасьць, беспасярэднасьць, цяплыню ўласьцівыя ўсім беларускім кампазытарам, якія яны захавалі дзякуючы блізасьці да народных вузораў і якія таксама ня ёсьць ужо такія частыя госьці опэрнай творчасьці наагул. На гэтыя вартасьці таксама не падзейнічала згубная савецкая палітыка, і яны засталіся ў сваёй бальшыні чыстымі й сьвежымі элемэнтамі кампазытарскай беларускай творчасьці.

Нарэшце, савецкія-ж мерапрыемствы, як дэкады, міжнародныя сувязі, друк /хаця і вельмі абмежаваны/ вывялі беларускіх опэрных аўтараў на ўсесаюзны й міжнародны форум і, такім чынам, унесьлі яшчэ адзін дадатні крытэрый у іхнюю дзейнасьць.

Прыгадваючы ўсю опэрную творчасьць беларускіх кампазытараў, можна з задаваленьнем канстатаваць, што яна даволі ўпарта хоча ісьці сваімі шляхамі[171] й што, ня гледзячы на сорак год савецкай улады, працэс саветызацыі опэрнай творчасьці ў БССР яшчэ далёкі ад завяршэньня. Навет опэры, зробленыя ў часы сацыялістычных наступаў і партыйных націскаў, савецкімі можна назваць толькі часткова. Таму, калі, наагул, ужываць паняцьце савецкай опэры ў БССР, дык гэты крытэрый трэ' разумець больш у аспэкце тэрытарыяльным, а не ў ідэйна-творчым.

На заканчэньне першай часткі нашага дасьледаваньня прыводзіцца табліца опэрнай творчасьці Беларусі ў розныя пэрыяды яе існаваньня.

Назоў опэры	Кампазытар	Аўтар лібрэтта	Дата напісаньня	Месца і час пастаноўкі	Заўвагі
1."Рэкруцкі набор"	С.Манюшка	Дунін-Марцінкевіч	1841	Менскі тэатр	Дасавецкі пэрыяд
2."Сялянская ідылія"	С.Манюшка	Дунін-Марцінкевіч	-	Менскі тэатр	У табліцу не ўвайшлі музычныя спэктаклі на тэксты Дунін-Марцінкевіча, Сыракомлі й інш. з музыкаю Крыжаноўскага й Лапацінскага, якія былі пастаўлены ў другой палове XIX стг., але аб якіх няма дакладных дадзеных.
3."Бойка мужыкоў"	С.Манюшка	Дунін-Марцінкевіч	-	Менскі тэатр	
4."Сялянка"	С.Манюшка	Дунін-Марцінкевіч	1850 /Лібрэтта ў 1846 г.		
5. "Грэх"	С.Манюшка	Вярыга-Дарэўскі	50-ыя гады		
6."Купальле"	У.Тэраўскі	М.Чарот	1920-21	I-ы БДТ Менск	
7."Вызваленая праца"	М.Чуркін	Шастакоў	1922	Драм.Тэатр Мсьціслаўлі 1922 г. Драм.Тэатр Магілёў 1925.	

Назоў опэры	Кампазытар	Аўтар лібрэтта	Дата напісаньня	Месца і час пастаноўкі	Заўвагі
8. "Залёты"	М.Клімонт	Дунін-Марцінкевіч	1925	Вільня 1925	Тагачасная Польшча
9."Тарас на Парнасе"	М.Аладаў	Аўтар няведамы	1926-27	Не пастаўленая	
10."Браніслава"	М. Равенскі	Ул.Дубоўка	1931-32 /тэкст у 1929 г./	Не пастаўленая	Ня скончаная
11."Кветка шчасьця"	А.Туранкоў	П. Броўка і П. Глебка	1938-39	Бел.Оп.Тэатр Менск 1939 Вялікі Тэатр Масква 1940.	1-ая Дэкада беларускага мастацтва
12."Міхась Падгорны"	А.Цікоцкі	П.Броўка	1938-39	Бел.Оп.Тэатр Менск 1939, Вял.Оп.Тэатр Масква 1940.	1-ая Дэкада беларускага мастацтва.
13."Пагранічнікі"	А.Туранкоў	Шапавалаў	-	Не пастаўленая	Ня скончаная.
14."У пушчах Палесься"	А.Багатыроў	Рамановіч /паводля Я.Коласа/	1939	Бел.Оп.Тэатр Менск 1940, Вялікі Тэатр Масква 1940	1-ая Дэкада беларускага мастацтва
15."Кацярына"	М.Шчаглоў	М.Клімковіч	1940-41	Масква 1940 канцэртнае выкананьне	Ня скончаная
16. "Маці"	М.Аладаў	Шарапаў	-	Не пастаўленая	Ня скончаная

Назоў оперы	Кампазытар	Аўтар лібрэтта	Дата напісаньня	Месца і час пастаноўкі	Заўвагі
17. "Партызаны"	Р.Самохін	К.Крапіва	-	Не пастаўленая	Ня скончаная
18. "Кастусь Каліноўскі"	М.Шчаглоў	М.Клімковіч	1940-42	Урыўкі па радыё ў 1940 г. і ў Менскім тэатры ў 1942-43	Перарobленая ў музыку да п'есы
19. "Кок-сагыз" /муз.камэдыя/	С.Палонскі і М.Іваноў	Лаўрук і Ушакоў	1940	Бел. тэатр музыч. камэдыі, 1940	
20. "Кок-сагыз" /муз.камэдыя/	М.Чуркін	Лаўрук і Ушакоў	1940	не пастаўленая	
21. "Сымон Музыка"	К.Галкоўскі	К.Галкоўскі /паводля Я. Коласа/		Не пастаўленая	Творча задуманая, але не напісаная
22. "На Купальле"	А.Туранкоў	Ільлінскі /паводля М.Чарота/	1941-42	Менскі тэатр 1942-1943	Перарobка "Кветкі шчасця"
23. "Лясное возера"	М.Шчаглоў	Н.Арсеньнева	1941-42	Менскі тэатр 1942-43	
24. "Усяслаў Чарадзей"	М.Шчаглоў	Н.Арсеньнева	1942	Канцэртнае выкананьне ў Менскім радыё	
25. "Залёты"	М.Равнскі	Паводля Дунін-Марцінкевіча	1942-43	Не пастаўленая	Ня скончаная

26. "Каваль-ваявода"	Р.Самохін	Паводля Міровіча	1942-43	Не пастаўленая	Ня скончаная
27. "Алеся"	А.Цікоцкі	П.Броўка	1942-43	Дом чырвонай арміі ў Менску 1944 г.	Паваенны час
28. "Надзежда Дурава"	А.Багатыроў	Келер	1942-46	Не пастаўленая	
29. "Кастусь Каліноўскі"	З.Лукас	М.Клімковіч	1946-47	Бел.Опэрны Тэатр Менск 1947 г.	80-годзьдзе Кастрычніцкай рэвал.
30. "Андрэй Касьценя"	А.Аладаў	П.Глебка	1946-47	Не пастаўленая	Ня скончаная
31. "Машэка"	К.Пукст	Пурсоўскі /паводля Вольскага/	1946-47	Не пастаўленая	Ня скончаная
32. "Песьня аб шчасьці"	З.Лукас		1951	Не пастаўленая	Ня скончаная
33. "Дзяўчына з Палесься"	А.Цікоцкі	П.Броўка і Рамановіч	1942-55	Бел.Опэр.Тэатр Менск 1954-55 Вялікі тэатр Масква 1955	2-ая Дэкада беларускага мастацтва
34. " Марынка" /дзіцячая опэра/	К.Пукст	Э.Агняцьвет	1955	Бел.Опэрны Тэатр **Менск 1956**	
35. "Песьня Бярэзіны"	М.Чуркін		1955	Не пастаўленая	

Частка другая

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ОПЭРНЫ ТЭАТР І ЯГОНАЯ ПРАЦА НАД БЕЛАРУСКАЙ ОПЭРАЙ

РАЗЬДЗЕЛ ПЕРШЫ

Беларускі дзяржаўны опэрны тэатр у Менску - гэта адзіная опэрная ўстанова на ўсю рэспубліку. Ужо толькі з гэтае прычыны здавалася-б павінна быць паміж адзіным тэатрам і беларускай опэрнай творчасьцяй неразрыўнае цэлае, агульныя інтарэсы і ўзаемадзейнасьць. Аднак у супярэчлівай савецкай рэчаіснасьці нельга дзівіцца з зусім адваротных зьявішчаў. Праўда, іншы раз інтарэсы станавіліся агульнымі й вельмі цесна перапляталіся, але гэта наглядалася толькі ў часы, калі беларускасьць рабілася палітычна-прапагандовай мэтай /на дэкадах беларускага мастацтва, у палітычных кампаніях і сьвяткаваньнях/. Калі патрэба мінала, дык дарогі йноў разыходзіліся. Шлях беларускага опэрнага тэатру можна прасачыць паводля наступных этапаў:

1. Станаўленьне тэатру, ягоная перадгісторыя 1920-1927 гг.
2. Уступ у самастойнае жыцьцё - 1927-1939 гг.
3. Першае асваеньне беларускага опэрнага рэпэртуару, 1-я дэкада беларускага мастацтва - 1939-1941 гг.;
4. Тэатр на эвакуацыі ў часе вайны - 1941-1944 гг.;
5. Зварот на Беларусь і далейшыя спробы стварэньня беларускага рэпэртуару - 1944-1954 гг.;
6. 2-я дэкада беларускага мастацтва - 1954-1955 гг.;
7. Сучаснае становішча тэатру /пасьля дэкады/ - 1955-1956гг.

Трэба папярэдзіць, што гісторыя беларускага опэрнага тэатру яшчэ не напісаная /як і гісторыя опэрнай творчасьці ў БССР/, і таму тутака накідваюцца ледзь першыя крокі аб'ектыўнага разгляду гэтае тэмы. Што датычыцца савецкіх крыніц, дык з прычыны адсутнасьці тутака яснай партыйнай лініі й кірунку, гэтыя савецкія крыніцы вельмі пярэстыя й ці рэдка мяшаныя й паблытаныя.

Гэтак дасюль ня высьветленая, навет, дата паўставаньня ў БССР опэрнага тэатру. Некаторыя лічаць яе ад першай пастаноўкі Менскага музычнага тэхнікуму /"Фаўст" у 1928 г./[172], іншыя - з часу арганізацыі студыі опэры й балету /у 1930 г./[173], а некаторыя - калі гэтай базе быў дадзены назоў тэатру /у 1933 г./[174].

Таксама недарэчнасьці існуюць і ў пытаньні беларускіх опэрных кадраў. Адны падаюць вэрсію аб іх вылучэньні з драматычных асяродкаў[175], іншыя бароняць вэрсію стварэньня такіх у Менскім музычным тэхнікуме[176], пры чым кажныя лічаць праўдзівай толькі сваю.

Ёсьць усе асновы думаць, што станаўленьне опэрнага тэатру ў БССР ішло па двох каналах. Першым каналам былі акторскія кадры, як прафэсіянальнага, гэтак і аматарскага асяродзьдзя. У 1920 годзе ў Менску быў зарганізаваны І-шы Беларускі Дзяржаўны Тэатр /драматычны/. У складзе ягоных артыстых апынулася даволі вялікая група здольных людзей, з паважнымі вакальнымі дадзенымі й з выразным імкненьнем да опэрнага выкананьня. Паколькі ў той час на Беларусі ня было ані опэрных установаў, ані опэрных студыяў /Менскі музычны тэхнікум адчыніўся толькі ў 1925 г./, дык вакальная група шукала магчымасьцяў праяўленьня сваіх здольнасьцяў пакуль што ў сьценах тэатру /БДТ/. Час зрэалізаваньня такіх імкненьняў хутка наступіў з пастаноўкаю музычнай п'есы "Купальле" беларускага паэты й драматурга М.Чарота, з музыкай Тэраўскага. Наяўнасьць вакальна-музычных сілаў у тэатры - групы салістых, вялікага хору й аркестры - падалі думку кампазытару Тэраўскаму падыйсьці да музыкі "Купальле" ня з мэтаю музычнага афармленьня, а ў аспэкце музычнага спэктаклю. "Купальле"ператварылася ў зінгшпіль і ў такім выглядзе выйшла на сцэну, паказаўшы й раскрыўшы здольнасьці маладых выканальнікаў, што ўступалі на опэрную сьцежку. Савецкія крытыкі ў той час, пакуль аб гэтым спэктаклі яшчэ можна было гаварыць /пазьней абодва аўтары былі рэпрэсіяваныя й "Купальле" зьнікла зь гісторыі/, абвяшчалі, што:

> "Купальле"... можа лічыцца канцом мінулага аматарскага пэрыяду ў гісторыі тэатру Беларусі".[177]

Больш таго, на маю думку, гэта якраз быў этап, калі беларускія вакальна-выканаўчыя сілы, атрымаўшы грамадзкае прызнаньне /спэктакль "Купальле" карыстаўся калясальным посьпехам і ня выходзіў із сцэны тэатру/, адчулі сябе на прынцыпова іншых пазыцыях, чым драматычныя акторы, зразумелі сваю опэрную сутнасьць. І яшчэ больш: ідэйна-эстэтычныя асновы "Купальля", як першага музычнага спэктаклю опэрнага пляну, які выразна ўяўляўся дзіцём эпохі

"беларускага рэнэсансу", нацыянальна-адраджэнскага руху 20-ых гадоў на Беларусі, даюць усе падставы лічыць пастаноўку "Купальле" першым этапам станаўленьня сучаснага беларускага музычнага тэатру. Якраз у ім, у "Купальлі", былі закладзеныя прынцыповыя нацыянальна-стылявыя асаблівасьці як беларускай культуры опэрнага выканальніцтва, гэтак і культуры беларускай опэрнай творчасьці. Падобнае, вельмі рэдкае ў гісторыі мастацтва задзіночаньне, узаемапранікненасьць, аднадушша і ёсьць тым цьвёрдым і моцным фундамэнтам, на які апіраецца думка наданьня гістарычнага значаньня факту гэтае пастаноўкі "Купальля" ў чыста музычна-тэатральным разрэзе, хаця ён і выходзіў із сцэны драматычнага тэатру.

У сэзоне 1926-27 году вакальная група /яшчэ ў межах БДТ/ выставіла сваімі сіламі опэру "Русалка" Даргамыскага, часткі опэр "Фауст" Гуно і "Князь Ігар" Барадзіна[178]. Гэтыя творы былі перакладзеныя на беларускую мову.

Акторскія кадры для беларускай опэры выходзілі ня толькі з колаў БДТ, але й зь іншых прафэсіянальных і аматарскіх тэатральных асяродкаў.

Другім каналам беларускіх опэрных кадраў быў Музычны тэхнікум, зарганізаваны ў Менску ў 1924 г.[179], а пазьней Беларуская Дзяржаўная Кансэрваторыя /з 1932 г./, што далі ў той час ды даюць і цяпер значную колькасьць падрыхтаваных, прафэсіянальных працаўнікоў беларускай опэрнай сцэны. Ня глядзячы на тое, што Музычны тэхнікум пачаў сваю працу пазьней, чым І-шы БДТ, ён вельмі інтэнсыўна заняўся падрыхтоўкай опэрных кадраў, адчыніўшы ў сваіх сьценах опэрную клясу. У 1927-1928 годзе Музычны тэхнікум даў два опэрных спэктаклі - "Русалку" й "Фауст" /у канцэртным выкананьні/ на беларускай мове[180].

Трэба заўважыць, што з адчыненьнем опэрнай клясы ў Музычны тэхнікум уліліся ў значнай частцы й тыя вакальныя сілы, што знаходзіліся ў тэатральных установах[181] і, такім чынам, межы паміж абодвымі каналамі дапліву опэрных кадраў сьціраліся. Пры гэтым варта адцеміць вялікую заслугу ў гэным пытаньні дзеячоў-настаўнікаў Сэляха[182], Цьвяткова[183] й асабліва прафэсара Банаціча[184].

У 1927 г. вакальная група І-га БДТ робіць пасьлядоўны крок і вылучаецца із складу тэатру, ствараючы пры дапамозе нацыяналь-

ных дзеячоў базу опэрнага беларускага тэатру із сваёй асобнай адміністрацыяй і бюджэтам, ды тым самым узыходзячы на самастойны шлях. У гэтую новую арганізацыю паступова сьцягваюцца розныя працаўнікі опэрнага мастацтва, у тым ліку й выхаванцы музычнага тэхнікуму. База самастойна ставіць колькі опэрных спэктакляў з заходня-эўрапэйскай /"Кармэн"/ і расейскай клясыкі /"Князь Ігар"/.

У 1930 годзе база адчыняе й часткова сама ператвараецца ў Беларускую дзяржаўную студыю опэры й балету. У 1933 годзе база й студыя опэры й балету робяцца Беларускім Дзяржаўным Тэатрам Опэры й Балету, канчаткова атрымаўшы свой асобны выгляд і самастойнасьць жыцьця[185]. Тэатр адчыняецца спэктаклем "Кармэн" Бізэ, за якім паступова ідуць опэры заходня-эўрапэйскай і расейскай клясыкі.

Часы 20-ых гадоў, якія можна характарызаваць, як эпоху "Купальля", як эпоху нацыянальнага адраджэньня ў мастацтве, у канцы гэтых гадоў і пачатку 30-ых гадоў зьмяняюцца жорсткімі часамі сацыялістычнага наступу. Калі музычны тэатр "купальскіх" часоў выразна адлюстроўваў нацыянальныя традыцыі мінулага, пераклікаўся з тэатрам народных прадстаўленьняў, з эпохай станаўленьня музычнага спэктаклю ў другой палове XIX стг., эпохай "Сялянкі", трымаўся нацыянальных ідэйна-эстэтычных прынцыпаў і ствараў тым самым своеасаблівы шлях гістарычнаму разьвіцьцю беларускай опэры, дык той-жа музычны беларускі тэатр часоў "Кармэн" і "Ігара", пад націскам бальшавіцкай палітыкі, зусім зьмяніў свой выгляд.[186]

Праўда, з гледзішча набыцьця опэрнай кваліфікацыі, майстэрства й практыкі тэатр меў бясспрэчныя дасягненьні, але яны ня былі арганічна й гарманічна павязаныя зь істотнымі рысамі тэатральнага жыцьця, якое трациіла нацыянальны характар, успрыймала агульна-савецкую рэчаіснасьць таго часу ў мастацтве; толькі адна яшчэ мова пастановак адрозьнівала беларускі опэрны тэатр ад іншых тэатраў СССР. Опэрны тэатр БССР якраз у гэты свой другі этап станавіўся на чужы яму савецкі шлях, на лінію найменшага супраціву й бяспрынцыповасьці.

Сучасная беларуская музычная крытыка, характарызуючы гэты этап, гаворыць, што беларускі опэрны тэатр тады ішоў "на поваДзе прымітыўна-вульгарнай тэорыі РАПМ" /Расейская Асацыяцыя Пралетарскіх Музыкантаў - у той час гэгэмона на музычным фроньце СССР/, што адбілася на ягоных пастаноўках "Пікавай Дамы", "Залатога пеўніка" й "Кармэн". Гэтак Шамаханская царыца мусіла ўвасабляцца як "падступны агент замежнага капіталу", Тарэадор выглядаў, як "кіраўнік рэвалюцыйнага паўстаньня"[187]. Крытык /Смольскі/ забыўся толькі сказаць, што тая РАПМ была творам аддзелу агітацыі й прапаганды ЦК партыі. Нацыянальнае змаганьне таго часу савецкія сучасныя дасьледнікі малююць наступна:

> "Тармазілі працу творчага калектыву й буржуазныя нацыяналістыя, якія цягнулі тэатр да прымітыву, да жалеяк і ліры ... ігнаравалі творы расейскіх кампазытараў, арыентавалі тэатр на Захад".[188]

Тутака няма нічога новага, наадварот, дзеіць старая практыка зганьбіць, схвальшаваць мэты нацыянальных дзеячоў, якія імкнуліся тады ўжо шырока паставіць праблему нацыянальнага рэпэртуару ў опэрным тэатры. У запраўднасьці вельмі дзіўна выглядала тады беларуская опэрная сцэна, на якой ня было аніводнага беларускага твору, перасьледваліся ўсякія думкі аб ім, у той час, калі была поўная магчымасьць паказаць навет ужо існуючыя беларускія музычна-тэатральныя пастаноўкі /"Сялянка", "Залёты", "Тарас на Парнасе" і іншыя/.

Як можна бачыць, абодва першыя этапы беларускага опэрнага тэатру маюць шмат супольнага зь першым пэрыядам беларускай опэрнай творчасьці, нагадваючы ягоныя два адрэзкі: нацыянальнага адраджэньня /1921-1928/ і сацыялістычнага наступу /1928-1936/, з тою розьніцай, што ў вапошні адрэзак опэрная творчасьць была ў поўнай прастрацыі, а опэрнае выканаўства, хоць і мела нацыянальна-ідэйныя няўдачы, але дзеіла й набывала опэрную практыку.

Наступны этап дзейнасьці беларускага опэрнага тэатру /1939-1941/ павязаны беспасярэдня й вылучна зь І-аю дэкадай беларускага мастацтва ў Маскве /1940 г./, яе падрыхтоўкай, правядзеньнем і яе вынікамі. Гэты этап прадстаўляе й найбольш цесную сувязь з творчым опэрным пэрыядам гэтага-ж часу /1938-41/. Партыйным заданьням паказаць росквіт беларускага мастацтва, як перамогу нацыянальнай палітыкі СССР, аднолькава мусілі адказваць і кампазытары й опэрны тэатр. Абодва маглі выкарыстаць у сваёй дзейнасьці й тую лібэралізацыю, якая ў пэўнай меры мусі-

ла быць дапушчанай савецкаю ўладай. Тым ня менш паміж кампазытарамі й тэатрам існавала й даволі відавочная розьніца. Калі опэрныя аўтары й пасьля гадоў сацыялістычнага наступу і нацыянальнага пагрому ўсё-ткі мелі некаторыя ідэйна-эстэтычныя ўстаноўкі 20-ых гадоў, традыцыю й практыку, дык опэрны тэатр, як такі, ня ведаў гэтага мінулага, а калі й ведаў праз паасобных працаўнікоў, дык толькі ў вельмі малой частцы. Апрача таго опэрны тэатр, які шмат часу страціў на арганізацыйныя перабудовы /база, студыя, тэатр/, у гэтыя гады /1939 г./ толькі набыў сваё собскае памешканьне[189] й толькі тады атрымаў магчымасьць наагул станавіцца на ногі арганізацыйна й мастацка. Усё гэта, зразумела, стварала для працы тэатру значныя цяжкасьці. Заданьне выпусьціць на дэкаду адразу колькі беларускіх опэраў патрабавала грунтоўнае перабудовы ўсяе ранейшае працы, зьмены кірунку з опэрнай клясыкі на беларускую опэрную творчасьць, узмацненьня свайго складу галоўным чынам за кошт вядучых кіраўнікоў /дырыгентаў, рэжысэраў/ і артыстых[190], запрашэньня высокакваліфікаваных кансультантаў[191] і г.д.

З прычыны партыйна-цэнзурных незадаваленьняў беларускімі лібрэтамі, пераробак, уставак новых сцэнаў і кавалкаў, праца опэрнага тэатру ішла цяжка, няроўна й нэрвова. Нарэшце ў 1939 годзе ў Менску, а ў 1940 годзе /у чырвені/ ў Маскве опэрны тэатр выступіў на сцэне Вялікага Тэатру, паказаўшы тры арыгінальныя беларускія опэры /гл. I частку/.

Ня гледзячы на тое, што ўзяцца за нацыянальны рэпэртуар тэатр быў змушаны дзякуючы дэкадзе, што праца над беларускімі опэрамі мела аб'ектыўна відавочныя недахопы, опэрны беларускі тэатр, у асноўным, у гэты трэйці этап сваёй дзейнасьці меў вялікія й паважныя дасягненьні. Тыя хвалебныя водгукі цэнтральнай прэсы, якія мелі месца на беларускай дэкадзе, тэатр у большыні мог заслужана аднесьці да сябе. Тэатр навет зьдзівіў грамадзтва тым, што паказаў колькі арыгінальных беларускіх спэктакляў, чаго ня змог зрабіць ніводзін іншы рэспубліканскі опэрны тэатр. Паказы, зробленыя на дастатковым мастацкім узроўні, шмат у чым паправі лі недахопы опэрных кампазытараў і вылучылі выканаўчы склад тэатру на саліднае месца ў СССР.

У аспэкце беларускасьці ў дэкадны этап тэатр дасягнуў куль-

мінацыйнай вышыні, да якой ужо потым ня здолеў больш узьняцца. Пасьля дэкады спачатку яшчэ трымаліся гэтыя настроі, але хутка яны ўжо сталі зьнікаць, уступаючы месца абыякавасьці й стомленасьці. На гэтым пераломе ішла ў тэатры падрыхтоўка опэры Шчаглова "Кацярына", якую тэатр ня ўправіўся зрабіць да дэкады й пастаноўка якой была адкладзена[192].

Канец дэкады павярнуў кірунак тэатру ізноў на клясычны рэпэртуар. Беларускасьць настолькі зьнікла, што, навет, беларуская мова ў клясычных опэрах была замененая расейскаю, а пакідалася толькі для беларускіх пастановак, якія, аднак, не аднаўляліся.

II-ая сусьветная вайна й акупацыя Немцамі беларускай тэрыторыі сталася новым, чацьвертым этапам у жыцьці беларускага опэрнага тэатру. У гэты час склад тэатру разьбіўся на дзьве часткі, адна апынулася на эвакуацыі, другая засталася на месцы, пад нямецкай акупацыяй. Партыйна-савецкая сыстэма ня вызнае нічога, што робіцца не пад яе панаваньнем, і таму з савецкіх крыніцаў быў начыста вычыркнуты гэты адрэзак часу, што прахо дзіў на акупаванай Беларусі, як быццам яго наагул ня існавала. Аўтар дадзенага дасьледаваньня, аднак, лічыць сваім абавязкам разглядзіць дзейнасьць абодвых частак беларускага опэрнага тэатру. Як не гавораць бальшавікі аб "плянамернай эвакуацыі" Менску, але ў запраўднасьці замест яе панавала паніка й хаос, у які трапілі й працаўнікі опэрнага тэатру. Толькі выпадковасьць была прычынаю таго, што на савецкім баку апынулася большая частка тэатру[193], а на нямецкім - рэштка опэрных сілаў. Раськіданыя працаўнікі тэатру па савецкіх гарадох зь вялікімі цяжкасьцямі былі зьвезеныя ў г. Горкі, які разам з г.Каўровам былі афіцыйна вызначанымі месцамі беларускага опэрнага тэатру на эвакуацыі. Горад Горкі часта бамбіла нямецкая авіяцыя й таму жыцьцё там было вельмі нэрвовым ды навет панічным, што, бязумоўна, адбівалася й на дзейнасьці тэатру. Апрача клясычнага рэпэртуару, галоўным чынам ужо выпушчанага раней, тэатр нічога ня даў, пры чым значна зьнізіўшы якасьць пастановак. Толькі ўжо перад самым зваротам у Менск тэатр, змушаны паказаць свой беларускі твар, прыняў да пастаноўкі яшчэ зусім сырую ў той час партызанскую опэру Цікоцкага "Алеся".

На акупаванай Немцамі беларускай тэрыторыі засталіся нешматлікія опэрныя сілы тэатру, пераважна не зь вядучых актораў і моладзі, аднак іхняй энэргіяй і любоўю да мастацтва ўдалося ўсёткі аднавіць дзейнасьць опэрнага тэатру[194]. Ня гледзячы на шмат перашкодаў з боку нямецкіх уладаў, тэатр здолеў трымаць выразны нацыянальна-ідэйны кірунак сваёй дзейнасьці, імкнуўся захоўваць традыцыі беларускага мастацтва. За параўнальна кароткі тэрмін была адноўлена пастаноўка "Купальле" Туранкова, што пераапрацавалі зь ягонай "Кветкі шчасьця", ачысьціўшы яе ад савецкай фальсыфікацыі й надаўшы ёй ранейшы выгляд "Купальля" 1920-ых гадоў. За аднаўленым "Купальлем" малады тэатр выставіў зусім новую сваю пастаноўку "Лясное возера" Шчаглова, з асаблівым густам падчыркнуўшы ў ёй нацыянальна-беларускі калярыт. Пачалася таксама праца над пастаноўкай другой опэры Шчаглова "Ўсяслаў Чарадзей".

У жахлівых умовах акупацыйнага жыцьця тэатр рабіў нязвычайна цэнную працу, паказаў сваю сьведамасьць, бязінтарасоўную матар'яльна адданасьць беларускаму мастацтву, за кароткі час вылучыўшы із свайго асяродзьдзя папулярных і здольных артыстых[195]. Усё гэта зрабіла некаторая свабода творчае працы, якую ўпяршыню адчулі працаўнікі мастацтва, а таксама й ідэйная накіраванасьць гэтае працы на нацыянальна-беларускія мэты.

Савецкая ўлада адказала на гэту дзейнасьць найбольш жорсткімі рэпрэсіямі, пазбавіўшы волі й грамадзкіх правоў амаль што ўсіх удзельнікаў беларускага тэатру, што працавалі ў ім за час нямецкай акупацыі /1941-1943 гг./[196].

Гэтак у значна парадзелым складзе тэатр пачаў свой далейшы /пяты/ этап дзейнасьці. Адказваючы патрыятычным настроям, тэатр мусіў даваць гэраічны спэктакль, каб паказаць сьвежыя водгукі апошніх здарэньняў. Якраз да такой патрэбы й надавалася опэра "Алеся" Цікоцкага, якая й была выпушчаная ў сьпешным парадку пад рэжысэрствам Александроўскай у 1944 г.

Грамадзка-палітычныя абставіны часу выклікалі да вельмі выхлай і мастацка слабай опэры спачатку ўзрушанае прыймо, аднак хутка, пасьля першых-жа пастановак, апінія гледача і, навет, крытыкі зьмянілася, і тэатр мусіў зьняць яе з рэпэртуару, аддаўшы кампазытару на грунтоўную пераапрацоўку.

Дзейнасьць тэатру ў 1945-1948 гг. выклікала закіды навет

прыхільнай да яго прэсы, якая папярэджвала тэатр, што ён: "пачаў адставаць ад запатрабаваньняў шырокіх мас народу ... ад жыцьця"[197]. Справа ў тым, што ў гэтыя часы "ждановшчына" патрабавала ад савецкіх мастакоў заняцца прыводжаньнем настрояў жыхарства ў старыя, даваенныя рамы. З боку беларускага гэта ўскладнялася й тым, што некалькі пасьляваенных гадоў на Беларусі яшчэ дзеіла нацыянальна-вызвольная тэма ў мастацтве. Пад уплывам яе, а таксама падзеяў юбілейнага сьвяткаваньня 30-ых угодкаў савецкай улады /1947 г./ тэатр змушаны быў зьвярнуцца да беларускага новага твору й паставіць опэру "Кастусь Каліноўскі" Лукаса. Спэктакль гэты, аднак, пасьля некалькіх паказаў, не задаволіўшы ані крытыкі, ані публікі, быў зьняты із сцэны й потым ужо не паяўляецца ў тэатральным рэпэртуары, а гэта сьветчыць, што тэатр і тутака быў далёкі ад выканаўчай перамогі, ня гледзячы на тое, што тэма опэры – адна з найбольш хвалюючых эпапэяў беларускай гісторыі.

Вельмі паказальна, што беларускі опэрны тэатр ня толькі ня выпраўляе свайго недахопу ў наступным этапе 2-й дэкады беларускага мастацтва, калі здавалася-б ён быў змушаны гэта зрабіць, але, наадварот, паглыбляе яго. Пастанова тэатру аб паказе ў дэкадных спэктаклях опэр "Страшны двор" Манюшкі й "Аўген Анегін" Чайкоўскага гавораць самі за сябе.

Трэба заўважыць, што ані "Страшны двор", ані "Аўген Анегін" ня былі спэцыяльна рыхтаванымі опэрамі для дэкады, яны ўжо знаходзіліся ў рэпэртуары тэатру. На зразумелае пытаньне, чым-жа займаўся тэатр ад 1952 году /калі пачалася падрыхтоўка да дэкады/ аж да 1955 г. /калі тэатр выступаў на дэкадзе/, можна-б было адказаць, што ён у гэты час рыхтаваў опэру ўжо беларускую – "Дзяўчыну з Палесься" Цікоцкага, аднак мы ўжо ведаем з разгляду опэрнай творчасьці, што "Дзяўчына з Палесься" была толькі адным із шматлікіх варыянтаў ранейшай опэры Цікоцкага "Алеся", пастаўленай тэатрам больш дзесяці год таму /у 1944 г./.

Каб зьявіцца ў моцным выглядзе на дэкадзе, тэатр мусіў значна папоўніць свой выканаўчы склад, які гэтак зьменшыўся за ваенны й пасьляваенны час[198], на што таксама было страчана шмат часу й працы.

Інакш кажучы, калі параўнаць выступленьне й сам выгляд тэа-

тру на другой дэкадзе зь першым дэкадным выступам /у 1940 г./, дык гэта параўнаньне будзе зусім не на карысьць апошняга паказу – дэградацыя тэатру ў нацыянальна-беларускім пляне выразная й відавочная.

Апошні этап, апошнія часы дзейнасьці беларускага опэрнага тэатру характарызуюцца канчатковаю здачай ім пазыцыяў беларускасьці. Клясычны рэпэртуар заняў тут вылучна-адзінае месца. Пастаноўка дзіцячай опэры "Марынка" Пукста, як адзіны вынятак, пацьвярджае правіла. Тэатр атрымаў гэтую рэч яшчэ ў часе падрыхтоўкі да дэкады; магчыма, што яна спачатку й была пастаўленая кандыдаткаю на дэкадны паказ, але з прычыны яе "дзіцячасьці" ў зьмесьце ды прымітыўнасьці музыкі, зрабіць опэру дэкадным паказам было нявыгадна. Такім чынам, яе пасьлядэкадная пастаноўка тэатрам нічога ня ўносіла новага ў ягоную дзейнасьць.

Такім выглядае шлях беларускага опэрнага тэатру, але вынікі аб ім можна рабіць толькі пасьля больш поўнага знаёмства з цэлым шэрагам фактаў, якія суправаджалі жыцьцё тэатру ды ў той, ці іншай меры дзейнічалі на ягоную працу.

РАЗЬДЗЕЛ ДРУГІ

Беларускі опэрны тэатр займае выдатнае месца сярод усіх культурных установаў Беларусі. На Беларусі гэта адзіны тэатр, які ўзнагароджаны ордэнам Леніна, найбольш высокаю ўзнагародаю, якую маюць наагул ня шмат тэатральных адзінак СССР. У той час, калі найстарэйшы тэатр БССР – тэатр імя Я.Купалы /І-шы Беларускі Дзяржаўны Тэатр/, які нясе асноўную нагрузку ў беларускім рэпэртуары й палітычную лінію савецкага тэатру наагул, дастаў ад ураду СССР толькі ордэн Чырвонага Сьцягу, опэрны тэатр, мала зрабіўшы як у беларускім рэпэртуары, гэтак і ў савецкім рэпэртуары наагул лёгка зарабляе на вышэйшую ўзнагароду.

Паясьненьне такога факту мы знаходзім ізноў-жа ў васаблівасьцях савецкай рэчаіснасьці. Калісьці, пачынаючы сваё панаваньне ў СССР, бальшавікі лічылі опэрныя тэатры прыналежнасьцяй царскага рэжыму, культураю арыстакратычнага й саноўнага барства, а опэрных актораў называлі царскімі прыслужнікамі[199]. Аднак праз нейкі час бальшавіцкія кіраўнікі, галоўным чынам высокіх рангаў, самі сталі трымацца ў дачыненьнях опэрных тэатраў лініі барскай апекі, мэцэнацтва, паказвалі сябе аматарамі сьпеваў, музыкі й балету, выбіралі сабе опэрна-балетных улюбенцаў. Сталін і сталінскае вакольле першыя паказалі свае асаблівыя дачыненьні да Вялікага Тэатру ў Маскве, а за імі тую-ж моду ўводзілі й дыктатары рэспубліканскія й абласныя. Цікавым прыкладам можа служыць зацьверджаны партыяй і ўрадам БССР афіцыяльны назоў беларускага опэрнага тэатру: Беларускі Дзяржаўны ордэна Леніна Вялікі тэатр опэры й балету", хаця опэрны тэатр у БССР адзін і ня йснуе ніякага іншага: ні малога, ні сярэдняга.

Беларускі опэрны тэатр даўно выйшаў на ролю ўлюбенца вышэйшых савецкіх уладаў БССР. Таму ў дачыненьні фінансаваньня – найбольш значнага фактару жыцьця й становішча тэатраў – беларускі опэрны тэатр знаходзіцца ў вылучна спрыяльных яму ўмовах. У той час, як амаль-што ўсе беларускія тэатральныя ўстановы сьціснутыя жорсткім фінансавым плянам, даўно пераведзеныя на "самавыс-

тарчальнасьць", залежаць ад тэатральнае касы й толькі ў васаблівых выпадках могуць разьлічваць на дзяржаўную грашовую дапамогу, у опэрным тэатры да гэтага часу прыход складае толькі невялікі працэнт агульнага бюджэту, ён мае дзяржаўную датацыю. Перад 2-ю сусьветнаю вайной такая дзяржаўная датацыя беларускаму опэрнаму тэатру складала вялізарную ў той час суму ў 4 000 000 рублёў штогодна. І-ая дэкада беларускага мастацтва абыйшлася дзяржаве больш чым І6 000 000 рублёў, пры чым пераважная частка гэтых сяродкаў была выдана опэрнаму тэатру. У Маскву везьлі колькі вагонаў адных дэкарацыяў і бутафорыі. Дастаткова сказаць, што толькі пастаноўка опэры "Кветка шчасьця" каштавала каля І 000 000 рублёў, з гледзішча на дарагія дэкарацыі.

Беларускі опэрны тэатр у вялікай меры карыстаўся пратэкцыяй улады і ў забясьпечаньні яго тэкстыльнымі вырабамі на тэатральную вопратку. Тое, што атрымоўваў, прыкладам, тэатр Я.Купалы на цэлы год, опэрны тэатр выдаваў на адну пастаноўку.

Аплата працы опэрным працаўнікам стаіць непараўнальна вышэй за іншыя. Перад 2-ой сусьветнай вайной стаўкі опэрных актораў былі ад 400 да 2 000 рублёў, у той час калі работнік і службовец атрымоўваў 200-300 рублёў на месяц. Апрача таго опэрны артысты меў канцэртныя выступы ў Філярмоніі, Эстрадзе, у клюбах, якія таксама аплачваліся паводля асобных тарыфных ставак ад І00 да 500 рублёў за выступ.

Працаўнікі опэрнага тэатру карысталіся зачыненымі "распрэдзяліцелямі" партыйнага ўзроўню, атрымоўваючы з гэтых магазынаў тое, чаго менскі жыхар навет і ня бачыў.

Опэрным артыстым у васобным памеры даваліся й урадавыя адзнакі: ордэны, мэдалі, граматы, тытулы, грашовыя ўзнагароды. Цяпер сярод актораў беларускага опэрнага тэатру мала знойдзецца людзей, хто яшчэ ня стаўся заслужаным артыстым; выняткі тут - гэта толькі самыя маладыя, ды тыя, што недастаткова засвойваюць савецкую ідэялёгію.

Структура беларускага опэрнага тэатру прадстаўляе вельмі складаную й адказную гаспадарку, што мае больш 300 тэатральных працаўнікоў розных фахаў:

Дырэктар тэатру: Вызначаецца з выхаванцаў Маскоўскага Цэнтральнага Тэатральнага Інстытуту, спэцыялісты, партыйны.

Заступнікі дырэктара: Яны-ж кіраўнікі адміністратыўна-гаспадарчай і плянава-фінансавай частак, куды ўваходзяць: канцэлярыя, управа будынкам, варта, пажарны пост, матар'яльная частка, сэктар забясьпечаньня, будаўнічая частка, тэатральныя склады й майстэрні, плянавік-эканамісты, бухгальтэрыя, касы, тэатральная бібліятэка. На правох асобных частак, што толькі намінальна падпарадкоўваюцца беспасярэдня дырэктару, у тэатры ёсьць спэц-частка /па лініі МГБ/ і аддзел кадраў /пэрсанальны склад/, якія аднак маюць самастойнае значаньне.

Галоўны адміністратар.

Партыйна-камсамольскія арганізацыі: Тэатральная партыйная арганізацыя /калектыў/, тэатральная камсамольская, падпарадкаваныя беспасярэдня сваім раённым гарадзкім камітэтам.

Прафесіянальная арганізацыя: Мясцовы камітэт /месткам/ саюзу працаўнікоў мастацтва з камісіямі: расцэначна-канфліктнай, аховы працы, культурнай і г.д. Месткам кіруе таксама рознымі дабраахвотнымі згуртаваньнямі /Авіяхім, Мопр і іншыя/, стралецкімі й спартовымі гурткамі. Да кіраўніцтва месткаму належыць і тэатральная бібліятэка-чытальня, чырвоны куток, лекцыйная, экскурсійная праца, арганізацыя адпачынку /дамы адпачынку, курорты і г.д./.

Мастацкі Савет: Грамадзкая арганізацыя пры дырэктары тэатру з прадстаўнікоў партыйна-камсамольскіх, работніцкіх і навуковых арганізацыяў дзеля грамадзкай апрабацыі мастацкай дзейнасьці тэатру.

Увесь склад супрацоўнікаў опэрнага тэатру дзеліцца на дзьве асноўныя катэгорыі: І. мастацкі пэрсанал, 2. тэхнічна-абслугоўваючы пэрсанал.

Найбольшую вагу ўва ўсёй гэтай структуры мае партыйная арганізацыя, пастановам якой падпарадкоўваецца ўвесь тэатральны мэханізм; гэта вока й вуха партыі, праваднік яе палітыкі й кантролі. На партыйных сходах абмяркоўваюцца ўсе рэпэртуарныя пляны тэатру, рэжысэрскія экспазыцыі, навет расклад партыяў і роляў, прычым пастановы партыйнай арганізацыі лічацца абавязковымі, хаця яны й ідуць пад выглядам рэкамэндацыяў. Як характэрны факт, можна прывесьці асуджэньне партыйнай арганізацыяй фіналу ў опэры "Машэка", які заканчваўся сьмерцяй гэроя й таму быў па-

лічаны пэсымістычным, ня згодным з сацыялістычным рэалізмам.

Мастацкая дзейнасьць тэатру знаходзіцца й пад уплывам Мастацкага савету, які таксама разглядае пляны тэатру, ды ў сваю чаргу праяўляе пільнасьць, дапамагаючы ў гэтым партарганізацыі. Спэцчастка, партыйцы й камсамольцы, местком і актыў складаюць настолькі моцнае й пільнае вакольле тэатральных працаўнікоў, што "добранадзейнасьць" тэатру можа быць забясьпечанай.

Афіцыяльна опэрны тэатр знаходзіцца ў сыстэме Міністэрства Культуры БССР /Галоўнае Ўправы Тэатраў/, аднак падпарадкваньне гэта тычыцца толькі адміністрацыйна-гаспадарскага й фінансавага кіраўніцтва, а ўся ідэйна-мастацкая лінія вызначаецца ЦК партыі БССР. Адсюль ня толькі вылучнае становішча тэатру, ягоная блізасьць да вярхоў, але й асаблівая роля дырэктара тэатру /спэцыялісты-камуністы з маскоўскай школай/, які можа часта рабіць уплыў навет і на партарганізацыю тэатру. Вылучае становішча тэатру ды ягонага дырэктара й тая акалічнасьць, што заля тэатру служыць месцам усялякіх урачыстых зьездаў, канфэрэнцыяў, сходаў, частае наведваньне яго высокімі ўрадаўцамі.

Варта наагул заўважыць, што штаты савецкіх опэрных тэатраў /у тым ліку й беларускага/ занадта вялікія. Там, дзе раней /да рэвалюцыі/ справа рабілася дзесяткамі людзей, цяперака робіцца сотнямі, пры чым мастацкая якасьць ад таго ня толькі не павялічваецца, але, навет наадварот, зьмяншаецца. У опэрных савецкіх тэатрах існуе шмат працаўнікоў, якія выступаюць у сэзоне 2-3 разы, а іншы раз і зусім нічога ня робяць.

Пагляд на опэрны тэатр з боку партыйна-савецкага кіраўніцтва, як на свой хвальварак, вылучэньне ўлюбленых выканаўцаў, самадурства ў "апецы" й мэцэнацтве, навязваньне свайго густу, як і беспасярэднія сувязі актораў з вышэйшымі кіраўнікамі партыі й ураду, якія яны імкнуцца выкарыстаць для сваіх матар'яльных і эгаістычных інтарэсаў, вядуць за сабою ў закулісвае жыцьцё кар'ерызм, інтрыгі, звадкі, пратэкцыянізм[200], даюць рост нездаровым зьявішчам, ломяць псыхіку людзей.

Параўнальна дастатковае матар'яльнае забясьпечаньне опэрнага актора ды ўвага з боку ўлады ці рэдка нясуць з сабою самазадаволенасьць, пагляд з гары на жыцьцё савецкага звычайнага грамадзяніна, вылучэньне сябе ў васобную касту людзей.

Цікавым і характэрным фактам у жыцьці беларускага опэрнага тэатру зьявілася амнэстыя й рэгабілітацыя некаторых працаўнікоў, што былі пакараныя ў 1943-44 годзе за працу ў тэатры ў Менску пры нямецкай акупацыі. Зварот у тэатр гэтых некаторых асобаў прайшоў цішком і толькі па тэатральных афішах і праграмах, ды па выпадковых радках у некаторых зацемках можна было даведацца аб гэтым.

РАЗЬДЗЕЛ ТРЭЙЦІ

Ідэйна-мастацкі твар кажнага тэатру, у тым ліку й опэрнага, характарызуецца ягонай рэпэртуарнай палітыкай. Савецкія крытыкі зусім справядліва ў гэтым выпадку гавораць: "Бягучы рэпэртуар - вось лепшы адказ на пытаньне, якую пазыцыю займае дадзены тэатр"[201]. Разгледзім у такім аспэкце рэпэртуарныя дадзеныя беларускага опэрнага тэатру за пасьляваенны час. На сцэне тэатру прайшло: 1/ заходня-эўрапэйскіх опэр - 45%, 2/ расейскіх клясычных опэр - 37%, 3/ украінскіх клясычных опэр - 3%, 4/ савецкіх /не беларускіх/ опэр - 6%, 5/ савецкіх беларускіх опэр - 9%. Такім чынам, беларускі опэрны тэатр аддае клясыцы 85% свайго агульнага рэпэртуару. Не адмаўляючы дадатняга значаньня падобнага факту ў сэньсе прафэсіянальнага майстэрства, якім авалодвае беларускі опэрны тэатр, з боку ідэйна-творчага вынікі, аднак, не зьяўляюцца плюсам тэатру. Выходзіць так, што беларускі опэрны тэатр ня мае свайго собскага нацыянальнага арыгінальнага твару.

Дзейнасьць беларускага опэрнага тэатру ня можа задаволіць перш за ўсё партыйную палітыку. Праблема стварэньня савецкага опэрнага рэпэртуару давала трывожныя сыгналы, асабліва пасьля вайны. Пастановы ЦК партыі 1946 году, жданаўскі сацыялістычны наступ выразна акцэнтавалі патрабаваньні партыі аб сучасных гэроях у опэры. Згодна дырэктываў партыі ў 1947 годзе была склікана ў Маскве першая ўсесаюзная нарада ў пытаньні рэпэртуару опэрных тэатраў. З таго часу гэтая праблема застаецца ў цэнтры ўвагі опэрных тэатраў і опэрных кампазытараў. На савецкую сучасную тэму ў тэатры й найбольш у тэатры опэрным мабілізуюцца партыяй усе мастацкія сілы.

Калі паглядзець, чым адказаў беларускі опэрны тэатр на такія настойлівыя патрабаваньні партыі, дык мы ўбачым у ягоным рэпэртуары за адзінаццаць апошніх год толькі адну опэру із стопрацэнтовага сучаснага савецкага будаўніцтва - "Маладую Гвардыю" ўкраінскага кампазытара Мейтуса /да вайны ня было ніводнай/. Якасьць паказу гэтай опэры была ўжо зьніжаная тым, што яна была даручана выкананьню вылучна маладому складу тэатру, які, пры ўсёй сваёй здольнасьці, быў пазбаўлены сцэнічнае й вакальнае практыкі, тым болей, што й рэжысэрскае /Маралёў/ і музычнае /Каламыйцава/ кіраўніцтва таксама знаходзіліся ў маладых, няпэўных руках. Гэта значыцца, што й паказ адзінай сучаснай савецкай опэры прайшоў абыякава й штодзённа.

Не ратавала справы й часткова сучасная тэма новага калгаснага будаўніцтва /першы акт/ у опэры "Дзяўчына з Палесься". Такім чынам, нявыкананьне заданьняў партыі - яўнае й відавочнае.

"Літаратура і Мастацтва" прысьвечвае ў пачатку 1956 г. адумысловую перадавіцу сучаснаму опэрнаму рэпэртуару; рэдакцыя змушана безнадзейна канстатаваць:

> "Тэатр /опэры/ ня толькі ня мае ў сваім партфэлі новых опэрна-балетных твораў на сучасныя тэмы, але і, навет, пэрспэктываў на тое, што яны хутка зьявяцца".202

Толькі асобнай і вылучнай роляй ды моцным пратэкцыянізмам можна растлумачыць той факт, што навет у дні XXII партыйнага зьезду БССР, калі кажная ўстанова лічыць неабходным паказаць свой палітычна-артадаксальны твар, беларускі опэрны тэатр ня даў ніводнай савецкай пастаноўкі.

Зусім інакш трэба расцэньваць чыны беларускага опэрнага тэатру ў дачыненьні да беларускай опэрнай творчасьці. Перш за ўсё хацелася-б тутака зьвярнуць увагу на наяўнасьць з боку партыйна-савецкага кіраўніцтва ў гэтым пытаньні двусэнсавай палітыкі. Афіцыяльна, у партыйных заявах і дэклярацыях опэрнаму тэатру БССР робяцца паважныя закіды аб фармальных дачыненьнях, адсутнасьці зацікаўленьня ў справе стварэньня беларускай арыгінальнай опэры, падчырківаецца неадкладная неабходнасьць актыўнага ўдзелу тэатру ў гэтым пытаньні, якое набірае важнасьці ў сувязі зь міжнародным значаньнем БССР, ейным месцы ў усесаюзным маштабе. Аднак, разам з гэтай афіцыяльнай пазыцыяй можна нагледзець і другую лінію, лінію накіраваную на зьмягчэньне войстрых кантаў, жаданьне выгарадзіць опэрны тэатр, адвесьці ад яго абвінавачваньне. Цікавая тутака пазыцыя дырэктара опэрнага тэатру, які на рэспубліканскай нарадзе над рэпэртуарам /у 1955 г./ заклікаў пісьменьнікаў БССР пісаць опэрныя лібрэта, навет скардзіўся на тое, што справа беларускіх опэраў "і на сяньняшні

дзень ставіцца фармальна", але сам, як дырэктар, і як вызначэнец ЦК партыі, удзельнічаў на практыцы ў такім фармальным, бяздушным становішчы да нацыянальных опэрных твораў[203].

РАЗЬДЗЕЛ ЧАЦЬВЕРТЫ

Праца тэатру над стварэньнем опэрнага спэктаклю ўяўляе сабою вельмі складаную праблему, дзе ў ігру ўваходзяць розныя кірункі, пагляды, намеры, густы. Можна ўжо з рэпэртуарнай палітыкі тэатру бачыць, што беларускі опэрны тэатр наагул мала прыхільны да беларускіх сцэнічных твораў. Перш за ўсё тутака паўстаюць няпрыемнасьці й нэрвовасьць з прычыны ідэйнай накіраванасьці твору, якая ня можа задаволіць патрабаваньняў партыйных кіраўнікоў. Тэатр мусіць, усьлед за кампазытарам, траціць час на шматлікія перараробкі, дадаткі, вычырккваньні матар'ялу, іншы раз цэлымі сцэнамі і ўжо пасьля таго, як спэктакль даведзены да пастаноўкі. Справа гэта настолькі марудная, што часамі цягнецца некалькі год /успомнім 10-цігадовую пераапрацоўку опэры "Дзяўчына з Палесься"/. Падругое - цяжкасьці сустракаюць тэатр у працы над самою музычнаю фактурай опэры. Кампазытар часьцей за ўсё недастаткова падрыхтаваны да твору: ані творчай думкай, ані прафэсіянальным майстэрствам; ён ня вытрымоўвае параўнаньня з аўтарамі-клясыкамі /мы ўжо ведаем, што тутака вялікую ролю адыгрывае й саветызацыя/. Патрэйцяе - беларускі спэктакль - спэктакль не касавы, ён не дае матар'яльнага прыбытку тэатру; трыманьне яго ў рэпэртуары наяўная страта. Нарэшце, чацьвертае - і вельмі важнае - саветызацыя тэатру, плыўкасьць складу, адсутнасьць нацыянальнага ўзгадаваньня прывялі да таго, што ў тэатры не стае нацыянальнай сьведамасьці, каб аднесьціся да беларускай працы, як да пачэснага абавязку вялікага прынцыповага значаньня.

Трэба тутака асабліва падчыркнуць створаную савецкімі ўмовамі ў псыхалёгіі працаўнікоў тэатру пагрозьлівую дзеля нацыянальнай справы рысу няўцэўненасьці. Нязвычайную сэнсавую важкасьць набываюць у гэтым аспэкце словы Александроўскай, якія яна гаварыла на рэспубліканскай нарадзе ў справе рэпэртуару тэатраў, шчыра прызнаючыся, што пастаноўка беларускіх опэр адбываецца ў тэатры "ў атмасфэры няўпэўненасьці ў посьпех спэк-

таклю"[204]. Ясна, што такі настрой шкодна адбіваецца на дзейнасьці ня толькі самога тэатру, але й опэрных аўтараў.

Узаемадачыненьні тэатру й кампазытара маюць вялікае значаньне ў опэрным майстэрстве. У савецкай практыцы былі ўведзеныя нават асобныя творчыя брыгады ў опэрных тэатрах для дапамогі кампазытару, для падтрыманьня зь ім сталай сувязі. Аднак, за малым выняткам /у Ленінградзкім малым опэрным тэатры былі сякія-такія вынікі/, савецкія спосабы наладзіць творчае сяброўства кампазытара й тэатру пацярпелі фіяска, ператварыліся ў бюракратычныя штампы. Ня можна казаць, што ў беларускім опэрным тэатры ня было спробаў наладзіць некаторых сувязяў з аўтарамі, але насіла ўсё гэта вельмі хаотычны выгляд. Надыходзіла неабходнасьць - кампазытара й шанавалі й дапамагалі яму, мінала яна - аб кампазытары забываліся. Зразумела, што кампазытары балюча ўспрыймаюць такія адносіны тэатру.

У такіх вельмі складаных, поўных усялякіх нечаканасьцяў, няспрыяльных абставінах ідзе праца опэрнага беларускага тэатру над беларускімі музычнымі спэктаклямі. Разгледзім зь іх некаторыя, найбольш паважныя.

Опэра "Кветка шчасьця" муз. Туранкова, лібрэта Броўкі й Глебкі, часткова й з удзелам рэжысэра Барысэвіч. Пасьля няўдачаў у падрыхтоўцы пад кіраўніцтвам жанчыны-рэжысэра Барысэвіч, опэра трапіла ў рукі спрактыкаванага рэжысэра /з Масквы/ Шлепянова, у інтэрпрэтацыі якога й была выстаўленая на дэкадзе ў Маскве ў 1940 г., а музычнае кіраўніцтва ў ёй вёў дырыгент Грубін /мастак Кроль/. Народны беларускі характар у спэктаклі быў пададзены зь вялікай яскравасьцяй, як вобразы гэрояў, гэтак і беларуская прырода. Сцэны сну Мікіты й ягоных фантастычных відовішчаў ды купальская абрадавая сцэна найбольш вышлі калярытнымі, яны прыгожа адлюстроўвалі паэтычнасьць народнага беларускага паданьня. Выдатны вобраз сялянскай дзяўчыны Надзейкі стварыла Александроўская /крыху бляднейшым выпаў ён у Млодэк/. Бліскучы досьціпам, гумарам, вынаходніцтвам выйшаў вобраз вясковага пастуха, перасьпелага хлопца Мікіты /тэхнічна майстэрскі ў артыстага Засецкага й больш нутраны, істотны ў артыстага Швайко/. Затое ўсе спробы рэжысэра "асацыялізаваць" народнае паданьне, надаць яму элемэнты клясавага змаганьня ўвялі заўважную

штучнасьць і вульгарнасьць. Як не "рэвалюцыянізавалі" народную масу, яна засталася пасыўнаю й інэртнаю, у той час, калі ў вабрадавых сцэнах яе выгляд зусім мяняўся. Страцілі ў гэтым сэньсе вобразы сялянскага бунтара /Андрэй - Аленка/ і асабліва прадстаўнікоў панства, дзе, навет, сам гэрой /Конрад - Балоцін/ згубіўся ад супярэчнасьцяў паміж лірычнаю й мяккаю характарыстыкай кампазытара ды накідваньнем яму рысаў злодзея, што імкнуўся дзеля клясавай ідэі зрабіць рэжысэр. Музыка й сцэнічнае ўвасабленьне ў опэры знаходзіліся ў відавочнай разьбежнасьці, выручалі іх толькі народнасьць.

Опэра "Міхась Падгорны" муз. Цікоцкага, лібрэта П.Броўкі, мела шмат пераапрацовак і дзьве афіцыяльных рэдакцыі. У першай рэдакцыі з 1939 г. "сацыялёгія" затушавала амаль-што ўсю музыку опэры. Вылучаны на першы й адзіны плян камуністы-камісар /Анішчук/, засланіў сабою ўсіх опэрных гэрояў. Опэру зьнялі з рэпэртуару для пераапрацоўкі. Праз год, у 1940 г. яна йзноў зьявілася на сцэне тэатру, а потым на дэкадзе ў пастаноўцы рэжысэра Златагорава /з Масквы/ пры музычным кіраўніцтве дырыгента Шнэйдэрмана /мастак Волкаў/. Златагораў шмат зрабіў, каб данесьці музыку опэры, вылучыць яе галоўныя пэрсанажы, надаць опэры драматургічнага разьвіцьця, актывізаваць масу; у гэтым, бязумоўна, ён меў пэўныя ўдачы, але зьвязаны заданьнем паказаць ператварэньне народу зь цёмнай і забітай масы ў сьведамых рэвалюцыянэраў, рэжысэр трапляў у штучнасьць, губіў праўдзівасьць і шчырасьць уяўленьня сцэнічнае дзеі. Гэтак, як не стараліся надаць жыцьцёвасьці камісару /Анішчук - артысты Мурамцаў/, пэрсанаж гэты нудзіў гледача сваёй схэматычнасьцяй, банальнасьцяй і рэтарычнасьцяй. Маса ў момантах яе "рэвалюцыянізаваньня" адразу-ж губіла сваю рэальнасьць і таксама ставалася штучнай. Вобраз гэроя Міхася з тых-жа прычынаў атрымаўся нібы падзеленым між дзьвюма асобамі /акторы Лапін і Лазараў/: адна - шчырая ў лірычных момантах /у дачыненьні да Марысі/, зьмянялася іншай - выдуманай, штучна зробленай, непраўдзівай у момантах "уздыму". Спэктакль, аднак, прыцягваў да сябе бытавымі народнымі сцэнамі й вобразамі, дзе рэжысэр імкнуўся шчыра падаць на сцэне думкі кампазытара. Сцэны народнага быту, вясельля, вайсковай мабілізацыі зроблены вельмі выразна, народная маса жыве тут поўным, тыповым і яскра-

вым жыцьцём. Цікава, што адмоўныя пэрсанажы сярод гэтых бытавых увасабленьняў на сцэне атрымаліся настолькі калярытна /кулак Зьмітрок – артысты Каліноўскі й Дзянісаў, Мартын – арт. Засецкі/, што ў некаторых момантах засланілі сабою гэроя Міхася. З дадатніх, народных пэрсанажаў найбольшую ўвагу прыцягваў пяшчотны вобраз Марысі /арт. Александроўская/, выданай прымусова замуж за нялюбага.

Опэра "Дзяўчына з Палесься", лібрэта Броўкі й Рамановіча, муз. Цікоцкага, рэжысэр-пастаноўшчык Александроўская, рэжысэры Дамброўскі й Маралеў, музычны кіраўнік – дырыгент Любімаў /галоўны мастак Мікалаеў/. Ня гледзячы на тое, што паміж вышэйназванымі опэрамі й гэтай апошняй – 15 год часу, "Дзяўчына з Палесься" – экспанат 2-й беларускай дэкады – уяўляе ў васноўным тыя-ж мэтады працы й падыходу да пастаноўкі беларускага опэрнага спэктаклю, што былі й раней. Такая-ж пакутлівая, няпэўная й марудная сытуацыя нараджэньня спэктаклю /мы ўжо ведаем, што зь першага свайго варыянту "Алесі" опэра "Дзяўчына з Палесься" перацярпела на працягу дзесяці год шматлікія варыянты/, тое-ж самае тэндэнцыйнае заданьне падаць твор насычаны бальшавіцкаю ідэялёгіяй. Калі адкінуць прапагандова-хвалебныя рэцэнзіі аб "пераканаўчым вырашэньні тэмы" свайго "лепшага спэктаклю", можна ўбачыць, што тэатр усё-ж не "навучыўся" гэтай пераканаўчасьці ў сцэнічным адлюстраваньні савецкага сюжэту. Увасабленьне сялянскай беларускай /калгаснай/ масы, што "натхнёна" працуе над асушэньнем беларускіх балотаў /І-шы акт/, ні кампазытару, ні пастаноўшчыкам не ўдалося; пасыўнасьць, няжыцьцёвасьць яе былі відавочныя й савецкай прэсе. Ізноў-жа абуральнай хвігурай выйшаў камуністы – сакратар райкому Апанас /арт. Сярдобаў/, дакладная копія камісара Анішчука з опэры таго-ж Цікоцкага-Броўкі "Міхась Падгорны". Маса партызан атрымалася раздвоенай: даволі тыповай беларускай у момантах, павязаных з нацыянальнымі праявамі, ды штучнай у момантах асавечанага быту й чынаў. Такім самым двухбаковым стаўся й вобраз гэраіні Алесі /арт. Александроўская/.

Рэжысэрская праца над пастаноўкай наагул ня была моцнай і ўдалай. Між радкоў крытыкі можна прачытаць, што "Дзяўчына з Палесься", калі-б ня ейная актуальнасьць і балючасьць тэмы, была-б найбольш слабай пастаноўкай тэатру. Галоўны рэжысэр Александроўская з прычыны няўпэўненасьці, недаверу да гэтага спэктаклю, ненадзеючыся на свае собскія сілы, узяла ў дапамогу яшчэ двух рэжысэраў; дэкарацыі накідвалі аж чатыры мастакі, музычна кіравалі два дырыгенты. Такая праца выклікала гіранічныя заўвагі ў крытыкаў, якія зыйшліся на тым, што ў "Дзяўчыне з Палесься" няма яснае рэжысэрскае ідэі, што пастаноўка наагул ня глыбокая, грэшыць плякатнасьцяй і прымітывам /Малявін/. Тут шмат сцэнаў, дзе маса бязьдзейная, дзея адарваная ад разьвіцьця.

Нарэшце крыху аб працы опэрнага тэатру БССР над апошняю пастаноўкай – дзіцячай опэрай "Марынка" /лібрэта Агняцвет, муз. Пукст, рэжысэр Маралеў, музычны кіраўнік-дырыгент Абраміс/. Тутака ізноў-жа неабходна пакінуць збоку тыя прапагандова-хвалебныя радкі, якія ўласьцівы савецкай крытыцы пры новых пастаноўках, ды яшчэ такой, як опэра "Марынка", што зьявілася першай дзіцячай опэрай, да таго яшчэ падрыхтаванай да зьезду партыі. Ужо тое, што пастаноўка опэры была даручана маладым, маладасьветчаным кіраўніком, а таксама маладым акторам-выканаўцам, абніжае вартасьць спэктаклю. Здольнасьці маладых выканаўцаў не маглі перамагчы недахопаў музыкальнай фактуры й рэжысэрскіх пляnaў, ня зьмягчылі іх, а, наадварот, у шматлікіх выпадках яшчэ паглыбілі. Кіраўніком і акторам не ўдаліся масавыя сцэны, якія паводле крытыкі атрымаліся "вельмі статычнымі й пасыўнымі"[205]; дадатнія вобразы гэрояў у савецкім пляне ўяўляюць "абядненьне рэжысэрскай задумы"[206].

Можна сказаць, што з пастаноўкай "Марынкі" опэрны тэатр поўнасьцяй асароміўся. Расхваленая крытыкай опэра аказалася настолькі прымітыўнай і эклектычнай, што яе ўжо пасьля некалькіх спэктакляў патрабавалі зьняць з рэпэртуару.

Ня гледзячы на ўсе гэтыя няўдачы, пры ўважлівым разглядзе працы опэрнага тэатру БССР над беларускімі спэктаклямі за апошнія гады, нельга абыйсьці моўчкі таго зьявішча, што рэжысура іх, як і музычнае кіраўніцтва імі, хаця й ня мае асабліва выдатных мастакоў, але, бясспрэчна, паказвае карэктны, уважлівы падыход да рэалізацыі твору на сцэне. Выходзіць так, што тэатр, наагул, стараючыся пазбыцца беларускай опэры, калі, аднак, набывае яе, дык імкнецца падаць яе, як мага ляпей. Ня маючы магчымасьці зрабіць прагрэсу ў саветызацыі, кіраўніцтва гэтыя імкненьні да

лепшага пераносіць на беларускую фальклёрную аснову спэктаклю. Можна думаць, што заслуга тутака належыць галоўнаму рэжысэру тэатру Александроўскай. Як рэжысэр, Александроўская ня можа пераўвысіць сярэдняга ўзроўню, паколькі не валодае спэцыяльнай рэжысэрскай адукацыяй, аднак на ейным баку шматгадовая акторская практыка й веды нацыянальных асаблівасьцяў беларускага жыцьця й пачуцьцяў, што дапамагаюць надаць спэктаклю запраўдную народнасьць.

Калі яшчэ ўспомніць, што за гады свайго існаваньня беларускі опэрны тэатр набыў дастаткова высокі ўзровень прафэсіянальнага майстэрства, дык абодвы гэтыя фактары ў дзейнасьці тэатру - народнасьць і мастацкі ўзровень - выглядаюць вельмі значнымі здабыткамі, навет і на агульным фоне няпрыхільных дачыненьняў да беларускіх опэрных твораў.

ЗАКАНЧЭНЬНЕ

Дадзенае дасьледаваньне аб беларускім музычна-тэатральным мастацтве, на маю думку, ня было-б закончаным, калі-б не закрануць прынцыпова важнага пытаньня аб беларускіх нацыянальных стылёвых асаблівасьцях у беларускай савецкай /ці хутчэй саветызаванай/ опэры. Здаецца само сабою зразумелым, што пісаць і разважаць аб беларускай опэры, як у яе творчым, гэтак і выканаўчым кірунку - гэта, перш за ўсё, мець справу зь ейным собскім, уласьцівым ёй стылем і характарам, што адрозьніваюць беларускую опэру ад опэр іншых народаў.

Важна ўсё гэта й ня толькі для самой Беларусі й яе культуры, але й для гісторыі сусьветнага мастацтва. Калі зьявілася першая расейская опэра Глінкі /нашага суродзіча/, ведамы музыкавед В.Адоеўскі, заўважыў, што

> "гэтай опэрай /"Іван Сусанін" - М.К./ разьвязалася пытаньне важнае для мастацтва наагул ... існаваньне <u>расейскай</u> опэры"... 207

Ці не наступіла пара, хаця-б цяпер, гаварыць, у той ці іншай меры, аб станаўленьні й беларускай музыкі ў сусьветнай гісторыі мастацтва? Думаецца, што для гэтага ёсьць як палітычныя, гістарычныя, гэтак і чыста культурныя падставы. Яшчэ ў беларускай опэры ў дарэвалюцыйныя часы і ў пэрыяд 20-ых гадоў нашага стагодзьдзя былі закладзеныя ўжо як ідэйна-зьместоўныя, гэтак і мастацка-эстэтычныя прынцыпы будаваньня беларускага музычна-тэатральнага спэктаклю.

З раней пададзенага матар'ялу можна бачыць, што такія опэры, як "Сялянка", "Купальле", "Тарас на Парнасе", "Браніслава" моцна, становўка й прынцыпова праводзілі нацыянальную сюжэтыку, выражалі ідэі беларускага вызвольна-адраджэнскага руху, беларускіх асаблівых сацыяльных дачыненьняў, сьветапаглядаў, бытаваньня і г.д., уводзілі ў прыклад і традыцыю жанры: народна-фальклёрнай /фантастычна-рамантычнай/, народна-гістарычнай опэры й народна-бытавой камічнай опэры. Беларускія творцы, што былі ўзгадаваныя народнай песеннай стыхіяй, паказалі ў сваіх опэ-

рах зразуменьне духу народнага мастацтва. Яркая вобразнасьць мэлёсу, своеасаблівая інтанацыйна-ладавая сыстэма, гармонія, мэтра-рытміка - усё гэта адрозьнівае беларускую народную музыку ад іншае. Беларускія творцы дасягнулі й надзвычайна моцных сувязяў паміж зьместам і формай опэрнага мастацтва, далі паказьнікі стылёвага адзінства, цэласьці. Хай усё гэта ня мела яшчэ вялікай практыкі, закончанасьці, поўнага ўдасканаленьня, але якраз тутака адбывалася станаўленьне опэрнай нацыянальнай школы як кірунку, вырастала зерне нацыянальнага беларускага музычнага стылю. Уважлівы аналіз беларускіх опэраў у гэтыя першыя пэрыяды іхняга стварэньня можа даць пераканаўчы высноў аб тым, што ўжо тады была закладзена беларуская опэрная клясыка, да якой належаць "Сялянка" й "Купальле". У гэтым пляне вырастае й значаньне беларускага зінгшпілю, як першай формы беларускага музычна-тэатральнага спэктаклю, арыгінальнага й характэрнага ў сваім мастацкім выглядзе[208].

Шлях быў адкрыты, беларускім опэрным дзеячом трэба толькі было ісьці ім ды набываць практыку ў нацыянальным стылі, расхварбоўваць і ўквечваць яго сваёю індывідуальнасьцяй. Аднак так ня сталася. Нацыянальныя стылёвыя асаблівасьці аказаліся ў рэзкім і няпрыемным канфлікце з партыйным курсам у савецкім мастацтве. Дэкляраваўшы вольнае самавызначэньне нацыям, бальшавікі адначасова павялі жорсткае змаганьне з нацыянальнымі імкненьнямі ў мастацтве. Лёзунг аб мастацтве сацыялістычным паводля зьместу й нацыянальным паводля формы, а за ім і думка аб зьліцьці ў будучыні нацыянальных культураў у вадну агульную культуру, досыць выразна вызначалі лёс нацыянальнага мастацтва, фактычна вядучы яго да поўнай згубы. Апошняе цалкам адносілася й да галіны нацыянальнай опэры. Тутака дастаткова ўспомніць справаздачу генэральнага сакратара Саюзу кампазытараў СССР аб становішчы савецкай опэры /у 1951 г./, калі ён, гаворачы аб паважнай небясьпецы нацыянальных опэр, значыць тых, што паказваюць элемэнты нацыянальнага стылю, заклікаў да пераадоленьня іх "на аснове ідэйных і мастацкіх прынцыпаў, агульных для ўсяго савецкага мастацтва"[209] /падчыркнута мною - М.К./.

Паказальна, што із сьмерцяй Сталіна й з апошняй дэсталінізацыяй, палітыка партыі ў галіне мастацтва, фактычна, не зьмянілася, сталінскія лёзунгі й прынцыпы пануюць тут і цяпер, як трывае й найбольш моцнае аружжа партыі супраць нацыянальных своасьцяў - мэтад сацыялістычнага рэалізму /адзін для ўсіх і абавязкавы/.

Кампазытарам загадваецца "зламаць" нацыянальную опэрную форму, "абагаціць" музычную нацыянальную культуру новымі элемэнтамі сацыялістычнай рэчаіснасьці, актыўна ўдзельнічаць у працэсе "расшырэньня інтанацыйна-ладавых сыстэмаў народнае музыкі"[210]. Такім чынам паход ідзе супраць самых істотных рысаў нацыянальнага стылю, супраць самабытнасьці нацыянальнага фальклёру.

Дзеля дасягненьня сваіх мэтаў разбурэньня нацыянальнага музычнага стылю, партыйнае кіраўніцтва выкарыстоўвае сяродкі: а/ прымусовай русыфікацыі опэрнага мастацтва й б/ насычэньня яго элемэнтамі масавай савецкай песьні. Плянавае пасыланьне з Масквы дзеячоў музыкі ў нацыянальныя рэспублікі для кіраваньня там пры ствараньні нацыянальнай опэры перш за ўсё мае на мэце "сьмялей далучыцца да расейскай клясыкі ... раўнацца на дасягненьні культуры... расейскага народу"[211].

Кіраўніцтва культурай БССР навет свайму галоўнаму рэжысэру, народнай артыстцы СССР, сталінскай ляўрэатцы й дэпутату Вярхоўнага Савету БССР Л.Александроўскай не давярае адказных пастановак, а ставіць над ёй маскоўскага рэжысэра Пакроўскага. Газэта "Правда" вучыць беларускае тэатральнае кіраўніцтва, што даручэньне беларускіх спэктакляў маскоўскай рэжысуры - гэта "карысная практыка", якую неабходна трывала працягваць[212]; толькі пад беспасярэднім уплывам расейскіх рэжысэраў могуць выхоўвацца "рэалістычныя традыцыі ў беларускім сцэнічным мастацтве"[213].

Багацьце, шырокі абсяг і вялікую мастацкую вартасьць расейскай клясычнай опэрнай культуры было-б буйнай памылкай недацэньваць, тым болей, што шэраг выдатных расейскіх опэрных клясыкаў былі аднымі зь першых мастакоў, што зьбіралі, апрацоўвалі й перарабіралі ў сваіх кампазыцыях беларускі песенна-танцавальны фальклёр. Глінка ў сваіх опэрах "Іван Сусанін" і "Руслан і Людміла" паклаў пачатак выкарыстаньня беларускай песеннай крыніцы[214], пасьля яго гэта рабілі й іншыя "русланістыя", як, прыкладам, Рымскі-Корсакаў у сваёй опэры "Млада"[215], або Мусоргскі ў сваёй

опэры "Барыс Гадуноў"[216]. Той-жа Рымскі-Корсакаў быў піянэрам у зьбіраньні беларускіх песенных матываў і іх запісу[217]; апрацоўвалі народныя беларускія песьні расейскія кампазытары Танееў, Іпалітаў-Іванаў, Грэчанінаў, Нікольскі, Сакольскі і шмат іншых.[218] Грэчанінаў найбольш глыбака адчуваў прыгожасьць беларускага фальклёру й даў яму высокую ацэну[219]. Аднак вялізарнай памылкай было-б лічыць расейскую клясычную культуру не як сяродак, а як адзіную мэту для дасягненьняў беларускага /і іншага/ мастацтва, ставіць яе цэнтрам , кумірам беларускай творчасьці й выканаўства. Гэта-б, зразумела, сьцірала паняцьце аб беларускай і ўсякай іншай самабытнасьці. Адна справа гаварыць аб тых, ці іншых узаемных уплывах, а зусім іншая справа імкнуцца падпарадкаваць, апанаваць адну культуру другою, катэгарычна абвяшчаць апошнюю найбольш перадавой, прагрэсыўнай, найбольш вартаснай і вядучай. А так якраз і ставяць справу бальшавікі, прымусовым дыктатам насаджваючы панаваньне расейскай культуры. Трэба заўважыць, што Масква пасылае сваіх культурных дзеячоў у нацыянальныя краіны, шмат зь якіх маюць культуру значна старэйшую за расейскую, маюць свае мэты і імкненьні далёкія ад расейскіх, маюць свае больш глыбокія й карэнныя традыцыі, чым расейскія. Дарма было-б думаць, што партыйна-савецкія кіраўнікі ня ведаюць гэтага, ці забываюцца аб гэтым; зусім не - тут сьведамыя мерапрыемствы, каб прымусова зламаць нацыянальнае мастацкае абліччa. Тут цяжка сурога абвінавачваць асобных прадстаўнікоў Масквы, што дзеюць у нацыянальных рэспубліках, паколькі асноўная віна ляжыць у самой савецкай сыстэме і ейнай русыфікацыйнай палітыцы ў нацыянальным пытаньні.

Аднак нельга не адцеміць таго, што ці мала опэрных расейскіх мастакоў розных фахаў, загітаваных партыяй, адчуваюць сябе носьбітамі быццам вышэйшай культуры, якую яны імкнуцца паставіць над культурай той краіны, дзе яны працуюць. У гэтым сэнсе можна прывесьці хоць-бы два прыклады з опэрнай дзейнасьці ў БССР. Прафэсар Залатароў, ачольваючы кампазытарскую адукацыю і ўзгадаваньне ў беларускай кансэрваторыі, сам вучань Балакірава й Рымскага-Корсакава ды праца якога цяпер высока ацэнена партыяй і ўрадам, бязумоўна мог-бы вельмі шмат зрабіць для падрыхтоўкі беларускіх кампазытарскіх, у тым ліку й опэрных кадраў. Аднак яго-

ная пасьлядоўная лінія расейскай нацыянальнай школы, насаджэньне ейных мэтадаў і прыёмаў у беларускую творчасьць, поўнае забыцьцё інтанацыйна-ладавых, мэтрарытмічных асаблівасьцяў нацыянальнага фальклёру й практыкі старэйшых беларускіх кампазытараў адыгралі яўна адмоўную ролю. Адсюль выразна расейская лінія Багатырова, эклектызм і эпігонства Лукаса - вучняў Залатарова, цяперака беларускіх опэрных аўтараў[220].

У опэрным тэатры БССР такую русыфікатарскую палітыку вёў мастацкі кіраўнік і галоўны рэжысэр Шлепянаў /былы вучань Мэйергольда/, які мэтады працы Ленінградзкага опэрнага тэатру перанёс на сцэну беларускага опэрнага тэатру, калі ачольваў тэатр на першай дэкадзе беларускага мастацтва.

Адмоўную русыфікатарскую ролю, воляй ці няволяй, адыгрывалі ў опэрным тэатры БССР і тыя гастралеры, якія напаўнялі тэатр у часе ягонай падрыхтоўкі да дэкадаў беларускага мастацтва /1940 і 1955 гг./, і для якіх былі чужымі стылёвыя асаблівасьці беларускай музыкі. Плыўкасьць складу беларускага опэрнага тэатру, расейская мова ў опэрах і ў быце акцёраў, расейскае кіраўніцтва, - усё гэта ясна шкодзіла й шкодзіць прынцыпу беларускасьці беларускасьці ў опэрным мастацтве.

Найбольш перакананьным прыкладам прымусовай русыфікацыі за ўсякую цану была праца опэрнага тэатру над опэрай "Кастусь Каліноўскі", дзе й кампазытар і тэатр з вобразу й чынаў нацыянальнага гэроя, змагара супраць расейскае акупацыі Беларусі - Кастуся Каліноўскага - былі змушаныя рабіць "вучня й спадкаемцу вялікіх расейскіх рэвалюцыйных дэмакратаў"[221], пад уплывам якіх, быццам, складаліся сьветапагляд і чыны Каліноўскага.

Калі сюды яшчэ дадаць, што ў БССР ні разу пасьля 20ых гадоў не падымалася пытаньне аб праблеме нацыянальнага беларускага стылю ў мастацтве, што ніводзін дзеяч мастацтва не наважыўся на гэта, баючыся небясьпекі трапіць у сьпіс нацдэмаў, дык выходзіць, што наагул немагчыма ставіць пытаньня аб існаваньні беларускага нацыянальнага стылю ў савецкім мастацтве, у дадзеным выпадку - у беларускай савецкай опэры - пры савецкіх умовах.

Трэба адразу-ж папярэдзіць, што мы ня можам тут спадзявацца на праявы актыўнага супраціву савецкай палітыцы. Час 20-ых гадоў, калі і ў беларускіх тэатрах ішло адкрытае жорсткае зма-

ганьне нацыянальных плыняў з саветызацыяй даўно праміную. І усё-ж пытаньне нацыянальнай беларускай ідэі ў беларускім мастацтве ня было зьліквідаванае, ня гледзячы на сацыялістычныя наступы й розныя рэпрэсіі, яно стала прыймаць форму пэрманэнтнага пасыўнага супраціву. А дзеля таго, штогод, аж да апошняга часу, партыя робіць заклікі да беларускіх мастакоў, каб яны змагаліся "з праявамі буржуазна-нацыяналістычнай ідэялёгіі"[222].

Калі цяпер падыйсьці да пытаньня ўвасабленьня вобразаў беларускіх герояў у музыцы й на опэрнай сцэне, дык мы ясна ўбачым, што той самы гэрой, які ў савецкай масцы выглядае як манэкін, з момантам як ён апыняецца на прыродзе, у сям'і, у сцэнах каханьня, адразу-ж ператвараецца ў жывога чалавека, атрымоўвае свае характэрныя рысы. Здаровая натура мастака, чулая да праўды й шчырасьці, выводзіць зь вялікай сымпатыяй і "Марысю", і "Надзейку", і "Алесю", навет - "Апанаса" й "Анішчука", калі яны яшчэ ня выйшлі з рэальнага вакольля; але варта толькі апошнім стаць на партыйна-тэндэнцыйны шлях, як вобраз адразу-ж губіць і мастацкую замалёўку, губіць і сваю сымпатычнасьць. Наскольки прываблівае Алеся-дзяўчына беларускай вёскі сярод свайго народу, сям'і, прыроды, настолькі адштурхоўвае Алеся-партызанка, што траціць жаночы вобраз. Разьбежнасьць паміж "сацыялістычным рэалізмам", накінутым прымусова, і запраўдным рэалізмам настолькі відавочная, што месцы, дзе кампазытар і тэатр прабуюць зрабіць злучэньне, заўважны ня толькі крытыцы, але й самаму радавому гледачу й слухачу.

З гледзішча музычнага асабліва трэ' падчыркнуць такія элемэнты беларускай творчасьці, як арганічную сувязь і пранікненьне народным мастацтвам, імкненьне, ня гледзячы на "сацыялістычныя" рэцэпты, захаваць яго ў сьвежым, чыстым, своеасаблівым і самабытным выглядзе. Тутака мы бачым арыгінальныя мэлядычныя й ладавыя звароты, арыгінальную мэтра-рытміку і, навет, арыгінальную аркестроўку[223].

Маючы на ўвазе прыведзеныя ў гэтай працы вымоўныя факты, ёсьці усе падставы гаварыць аб існаваньні адзінай беларускай традыцыйнай мастацкай лініі, што праходзіць праз усю гісторыю беларускай опэры й што выяўляе рысы й элемэнты своеасаблівасьці нацыянальна-беларускай опэрнай эстэтыкі, рысы й элемэнты нацыянальнага беларускага музычнага стылю.

ВАЖНЕЙШЫЯ ДАТЫ Ў ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАЙ ОПЭРЫ

/творчасьць і выканальніцтва/

1841 г. Музычная камэдыя "Рэкруцкі набор" С.Манюшкі, тэкст Дуніна-Марцінкевіча, на сцэне Менскага тэатру /Шміткофа/.

1851 г. /9.II./ Опэра "Сялянка" С.Манюшкі, тэкст Дуніна-Марцінкевіча, на сцэне Менскага тэатру /Паляка/, выстаўлена тэатральным гуртком п/к Марцінкевіча, пры ўдзеле абодвых аўтараў: Дуніна-Марцінкевіча /рэжысэр і выканаўца ролі Навума/ і Манюшкі /загадчык музычнай часткі й дырыгент/.

1921 г. Музычная народная драма /зінгшпіль/ "На Купальле" У. Тэраўскага, тэкст Чарота, на сцэне І-га Дзяржаўнага Беларускага Тэатру ў выкананьні салёвай групы, хору й аркестры тэатру.

1922 г. Опэра "Вызваленая праца" Чуркіна, тэкст Шастакова, у выкананьні самадзейнасьці Мсьціслаўскага раёну, на сцэне г.Мсьціслаўля й на сцэне Магілеўскага гарадзкога тэатру /у 1926-27 г./.

1924-25 гг. Адчыненьне Менскага Музычнага тэхнікуму й опэрнай клясы пры ім.

1925 г. Камічная опэра /зінгшпіль/ "Залёты" М.Кімонта, тэкст Дуніна-Марцінкевіча ў аматарскім выкананьні ў Вільні.

1926-27 гг. Опэра "Русалка" Даргамыскага ў беларускай мове, на сцэне БДТ І.

1927-28 гг. Опэрная кляса Менскага Музычнага тэхнікуму паказвае ў канцэртным выкананьні опэры "Русалку" й "Фауст" на беларускай мове.

1927 г. Вылучэньне вакальнай групы зь І-га БДТ і арганізацыя

базы беларускага опэрнага тэатру. Пастаноўкі опэры "Кармэн", "Князь Ігар".

I927-28 гг. Кампазытарам Аладавам напісана беларуская камічная опэра "Тарас на Парнасе" /не пастаўленая/.

I930 г. Арганізацыя ў Менску Беларускай Дзяржаўнай студыі опэры й балету /ператварэньне опэрнай базы/. Пачатак самастойнага жыцьця. Пастаноўкі опэр "Залаты пятушок", "Царская нявеста", "Кармэн" і інш. на беларускай мове.

I930-32 гг. Кампазытар М.Равенскі працуе над музычнай народнай драмай "Браніслава" на лібрэта У.Дубоўкі.

I933 г. Арганізацыя ў Менску /з базы й студыі/ Беларускага Дзяржаўнага Тэатру опэры й балету.

I929-36 гг. І-шы сацыялістычны наступ савецкай улады. Разгром нацыянальнага руху. Арышт кампазытара Тэраўскага, лібрэтыстых Чарота й Дубоўкі. Забарона пастаноўкі "На Купальле" й працы над "Браніславай".

I938 г. Пачатак падрыхтоўкі да першай дэкады беларускага мастацтва ў Маскве.

I939 г. Адчыненьне ў Менску новага будынку опэрнага тэатру, тэатр атрымоўвае афіцыяльны назоў /загад Вярхоўнага Савету БССР/ - Беларускі Дзяржаўны Вялікі Тэатр опэры й балету. Праца над беларускімі опэрамі: "Кветка шчасьця" Туранкова /лібрэта Броўкі й Глебкі/, "Міхась Падгорны" Цікоцкага /лібрэта Броўкі/ і "У пушчах Палесься" Багатырова /лібрэта Рамановіча/; выступленьне іх /у канцы году/ на сцэне тэатру.

I939-40 гг. Кампазытар Шчаглоў піша опэру "Кацярына" /на лібрэта М.Клімковіча/, якая паступае ў працу тэатру. Зінгшпіль Чуркіна й музычная камэдыя Іванова й Палонскага "Кок-сагыз" /на тэкст Жаўрука й Ушакова/. Пастаноўка "Кок-сагыза" Іванова й Палонскага на сцэне Беларускага Дзяржаўнага Тэатру Музычнай Камэдыі /у Менску/.

I940 г. /чэрвень/ І-ая дэкада беларускага мастацтва ў Маскве. Пастаноўка опэр "Кветка шчасьця", "Міхась Падгорны" і "У пушчах Палесься" на сцэне Маскоўскага Вялікага

Тэатру. Канцэртнае выкананьне опэры "Кацярына" ў клюбе Расейскага Тэатральнага Згуртаваньня ў Маскве сіламі актораў тэатраў Станіслаўскага й Няміровіча-Данчэнкі.

I94I-42 гг. Разьбіцьцё беларускіх опэрных сілаў у сувязі з ваеннымі падзеямі. Праца асноўнай групы тэатру на эвакуацыі ў г.г. Горкім і Каўрове, а часткі тэатру - у Менску пры нямецкай акупацыі.

I942-43 гг. Частка менскай опэрнай трупы выстаўляе на сцэне "Купальле" Туранкова /лібрэта Ільлінскага паводля Чарота/, адбудаванае з опэры "Кветка шчасьця" таго-ж аўтара, і новую опэру "Лясное возера" Шчаглова на лібрэта Арсеньневай. Менскае радыё ставіць у канцэртным выкананьні новую опэру "Усяслаў Чарадзей" Шчаглова на лібрэта Н.Арсеньневай. Кампазытары Цікоцкі й Багатыроў пішуць на эвакуацыі опэры "Алеся" /Цікоцкі/ й "Надзея Дурава" /Багатыроў, - закончана ў I946 г./.

I944 г. Асноўная група тэатру й кампазытараў вяртаецца ў Менск. Пастаноўкі опэры "Алеся" Цікоцкага /лібрэта Броўкі/ беларускім опэрным тэатрам /на сцэне Дому Чырвонай Арміі/.

I946-47 гг. Пасьляваенны сацыялістычны наступ савецкай улады. Падрыхтоўка да 30-годзьдзя кастрычніцкай рэвалюцыі. Праца кампазытараў і тэатру над опэрамі: "Андрэй Касьценя" Аладава /лібрэта Глебкі/, "Кастусь Каліноўскі" Лукаса /лібрэта Клімковіча/ і "Машэка" Пуксты /лібрэта Пуроўскага паводля Вольскага/. Пастаноўка опэры "Кастусь Каліноўскі" Лукаса.

I947-52 гг. Адыход кампазытараў і тэатру ад опэрнай працы над беларускімі творамі.

I95I-52 гг. Спроба стварыць беларускую опэру з сучаснага жыцьця - опэра "Песьня аб шчасьці" Лукаса /не закончаная/.

I953-54 гг. Падрыхтоўка да другой дэкады беларускага мастацтва ў Маскве. Перааапрацоўка опэры "Алеся" Цікоцкага ў опэру "Дзяўчына з Палесься /лібрэта Броўкі й Рамановіча/.

1954 г.	3-ці зьезд беларускіх савецкіх пісьменьнікаў у Менску, дзе абмяркоўваецца пытаньне стварэньня лібрэтаў да беларускіх опэраў.
1954-55 гг.	Кампазытар Пукст піша дзіцячую опэру "Марынка" /лібрэта Э.Агняцьвет/.
1955 г. /люты/	2-ая дэкада беларускага мастацтва ў Маскве. Опэра "Дзяўчына з Палесься" на сцэне Вялікага Маскоўскага Тэатру.
1955 г. /красавік/	2-гі зьезд Беларускага Тэатральнага Згуртаваньня, які канстатуе адсутнасьць у БССР творчай атмасфэры.
1955 г. /кастрычнік/	Рэспубліканская нарада ў справе рэпэртуару беларускіх тэатраў сьцьвярджае небясьпеку ў рэпэртуары опэрнага тэатру; адыход беларускіх кампазытараў ад опэрнай творчасьці.
1956 г.	Пастаноўка дзіцячай опэры "Марынка" ў беларускім опэрным тэатры; правал опэры.
1956 г. /студзень/	XXII зьезд камуністычнай партыі Беларусі канстатуе адрыў беларускага мастацтва ад жыцьця й незадавальняючае становішча зь беларускім рэпэртуарам. Дэклярацыі опэрных кампазытараў аб напісаньні новых твораў "годных вялікай эпохі" /Цікоцкага, Аладава/.
1955-56 гг.	Частковая амнэстыя й рэгабілітацыя савецкім урадам працаўнікоў опэрнага тэатру, працаваўшых пры нямецкай акупацыі Менску й пазьней за гэта рэпрэсіяваных бальшавікамі.
1956 г. /сакавік/	2-гі зьезд беларускіх савецкіх кампазытараў у Менску выносіць пастанову аб незадавальняючым становішчы беларускай опэрнай творчасьці. Тэатр пачынае працу над опэрай Багатырова "Надзея Дурава", якую дэкляруе выставіць у юбілейную дату 1957 году /40 год кастрычніцкай рэвалюцыі/.
1956 г. /чэрвень/	Газэта "Літаратура і Мастацтва" падымае пытаньне аб небясьпечным і трывожным становішчы беларускага опэрнага рэпэртуару.

БІБЛІЯГРАФІЧНЫЯ ЗАЦЕМКІ Й ЗАЎВАГІ

1. "Опэра", БСЭ, т. 31, 1955.
2. "Беларусы", БСЭ, т. 4, 1950.
3. "Драма", БСЭ, т.15, 1952.
4. "Бел.Сав.Сац. Рэспубліка" /тэатр/, БСЭ, т. 4, 1950.
5. "Прыгонныя тэатры". "Беларусь" №3, Менск, 1955.
6. Няфед. "Шлях беларускага драм. тэатра", Менск, 1954,б.3.
7. "Бел.Сав.Сац.Рэсп.", БСЭ, т.4, 1950, /тэатр/.
8. "Опэра", БСЭ, т.31, 1955.
9. М.Куліковіч. Беларуская музыка. Нью-Ёрк, 1953, б.27-28. Таксама Ф.Аляхновіч: "Беларускі тэатр", Вільня, 1924.
10. "Прыгонныя тэатры". "Беларусь" №3, 1955, Менск, б. 31. Тутака-ж падаюцца прозьвішчы некаторых беларускіх актораў-сялян жанчынаў: Азарэвічавай, Дахнуінікавай, Сонінай, Бакулінай, Грушчынскай, Кандрацявай і інш.; мужчынаў: Шамбурскага, Бякеры, Скарабагатава, Кузьміна, Буткевіча, Чуцікава і інш.
11. Беларуская культура. Зборнік I, Менск, 1928, б. 28.
12. Беларуская музыка. БСЭ, т. 5, 1927.
13. Пытаньнем беларускіх уплываў у творчасьці Глінкі займаліся ў Беларусі дасьледчыкі: Дубоўка, Равенскі, Шчаглоў; у Заходняй Беларусі /да яе прылучэньня/: У.Багдановіч /ягоны артыкул аб гэтым у газэце "Крыніца" №23-24, Вільня, 1940 г./. Цяпер у Маскве над гэтым пытаньнем працуе музыкавед Канн-Новікава, якой удалося сабраць каштоўныя факты /з запісамі песьняў/, якія выразна сьцьвярджаюць выкарыстоўваньне Глінкаю беларускіх мэлёдыяў у ягоных опэрах /Сов. Музыка №3, 1948 г./.
14. Almanach Moniuszkowski, Warszawa, 1952, str.232.
15. У сувязі з апублікаваньнем новых дадзеных, некаторыя

крытыкі прапануюць лічыць першаю беларускаю опэраю спэктакль Марцінкевіча-Манюшкі "Рэкруцкі набор", якая была пастаўлена на менскай сцэне ў I84I г. /на дзесяць год раней за "Сялянку"/, аднак гэта не адпавядае аб'ектыўнасьці, таму што "Рэкруцкі набор", названы Манюшкаю апэрэткаю, ня меў дадзеных дзеля адыграньня ролі закладальніка беларускай опэрнай творчасьці.

I6. М.Гарэцкі. Гісторыя беларускай літаратуры. Вільня, I92I, б. 79-89.

I7. Там-жа.

I8. Almanach Moniuszkowski, str. I2.

I9. Там-жа, б. I3.

20. Там-жа, б. 64.

2I. Ведамы зборнік Я.Чачота: Piosnki wieśniacze z pod Niemna i Dźwiny w mowie słowiano-krewickiej, Wilno, I846.

22. На сабраныя Чачотам тэксты Манюшкаю напісаныя песьні: а/ "Ах, далёка замуж маці мяне аддала", б/ "Што й за кветка", в/ "Летам пшчолка", г/ "Кум і кума", д/ "Салавейка", е/ "Вандроўная птушка", ж/ "Зязюлька", з/ "Сонейка", і/ "Малая жнейка", к/ "Дуброва", л/ "Прыхадзі мілы", м/ "Сірата", н/ "Шумі, шумі гай зялёны".

23. "Беларусь", №6, I955, Менск, б. 26.

24. Stromenger. St.Moniuszko, Warszawa, I946.

25. Miller. Teatr polski i muzyka na Litwie, Wilno, I936.

26. Plug. Moniuszko w Mińsku, "Tygodnik Ilustrowany", I896, Nr.I9.

27. Wilczyński. Moniuszko i sztuka muzyczna narodowa, Warszawa, I874.

28. Waliński. Moniuszko, Warszawa, I873.

29. "Ruch muzyczny", I947, Nr.2I.

30. "Gazeta Warszawska", I858, Nr.8-9.

3I. "Rocznik Literacki", Wilno, I849.

32. Almanach Moniuszkowski, str.27-28.

33. Там-жа.

34. М.Гарэцкі. Гісторыя бел. літаратуры, б. 79-89.

35. Almanach Moniuszkowski, str. 227-228.

36. Зінгшпіль /паводля БСЭ, т. 27, I933/ даслоўна "песенная ігра", адна з разнавіднасьцяў опэры, што зьявілася ў нямецкіх краінах у ХУII стг. і асабліва разьвілася на працягу ХУIII стг. /апазыцыя супраць опэры буф у Італіі/. Адрозьніваецца ад опэры шырокім выкарыстоўваньнем народнай мэлёдыі й песеннай куплетнай формы.

37. М.Куліковіч. "Беларуская музыка", б. 3I-52.

38. Аб гэтым у Ф.Аляхновіча "Беларускі тэатр" і ў V.Sedura, The Byelorussian Theater and Drama, New York, I955.

39. Беларуская культура. Зборнік I, б. 29.

40. Некаторыя крытыкі падаюць, што ў опэрах "Галька" і "Страшны двор" былі выкарыстаны Манюшкай матар'ялы зь беларускай опэры "Сялянка".

4I. Лютаровіч. Роськвіт беларускага савецкага мастацтва, Менск, I955.

42. Гэтую дату падае Зборнік I "Беларускай культуры", б. 28. Тэатр Паляка знаходзіўся на былой Катэдральнай плошчы /цяпер пляц Волі/; тэатр.гэты згарэў у I847 г. "Сялянку" рэжысэраваў аўтар Дунін-Марцінкевіч, які выступаў адначасова й як артысты, - выканавец ролі войта Навума. Манюшка вёў музычную частку. Вельмі цікава заценіць тутака ролю Менску, а потым і Вільні ў папулярызацыі творчасьці Манюшкі. Гэтак у Менску раней за ўсё ўбачылі сьвет сцэнічныя тьоры: опэра-камэдыя "Бюралісты", апэрэта "Лятарэя" /I842-43 гг/. У Вільні ўпяршыню прайшлі манюшкаўскія: камічная опэра "Бэтлі" /I852/, найбольш папулярная опэра "Галька" /у I848 г. - першая рэдакцыя/, апэрэта "Ідэял" /I840-4I гг./, зінгшпіль "Цыгане" /I850/ і г.д. Гэта ўсё ня лічачы твораў "Рэкруцкі набор", "Сялянская ідылія", "Бойка мужыкоў", аб якіх успаміналася раней і якія прайшлі на Менскай сцэне.

43. Аб уплывах Пралеткульту й РАПМ даволі падрабязна можна знайсьці ў Багдановіча-Беразоўскага "Савецкая опэра", Лен.-Масква, I940 г.

44. Аб АСМ гл. БСЭ, т.3, I950.

45. Падрабязьней аб барацьбе на опэрным фроньце ў кнізе М. Куліковіча "Советская опера на службе партии и правительства", Інстытут па вывучэньню гісторыі й культуры СССР, Мюнхэн, I955.

46. Уладзімер Тэраўскі /I870-I936/ ведамы грамадзкі і музычны нацыянальны дзеяч. Зьбіральнік і знаўца беларускага фальклёру. Аўтар некалькіх зборнікаў беларускіх песьняў, сярод якіх

вылучаецца "Беларускі лірнік" /Бэрлін, I922 г./. Быў арганізатарам і кіраўніком нацыянальных беларускіх хораў. Асабліва плодную працу правёў у "Беларускай Хатцы" /Менск/ і ў I-ым Беларускім Драматычным Тэатры, дзе працаваў як загадчык музычнай часткі й хормайстар. Адзін зь першых афармляльнікаў драматычных п'есаў. Ім напісана музыка да пастановак "Кастусь Каліноўскі", "Каваль-ваявода", "Машэка", "Панскі гайдук", "Кар'ера Брызгаліна" і іншыя. Стваральнік беларускіх гімнаў: "Беларускай Марсельезы" і "Мы выйдзем шчыльнымі радамі". Тэраўскі, наагул, зьявіўся першым прафэсіянальным беларускім кампазытарам, што заклаў асновы беларускага нацыянальнага кірунку ў музыцы.

47. Мікола Чуркін /нарадз. I869/ - кампазытар і зьбіральнік народнай песеннасьці, асабліва вылучыўся ў вапошняй галіне /ім сабрана больш I.000 беларускіх песьняў/.

48. Мікола Аладаў /нарадз. у I890 г./ - ведамы беларускі музычна-грамадзкі дзеяч, аўтар колькіх зборнікаў апрацовак і фальклёрнага матар'ялу. Як кампазытар працаваў ува ўсіх музычных жанрах, асабліва паказаўшы сябе як творца ў камэрнай інструмэнтальнай музыцы. Узгадавальнік беларускіх музычных нацыянальных кадраў.

49. Мікола Равенскі /I886-I953/ - знаны беларускі музычна-грамадзкі дзеяч. Аўтар колькіх зборнікаў фальклёрных песьняў і іх апрацовак. З розных галін ягонае музычнае творчасьці асабліва вылучаюцца разьвернутыя харавыя рэчы /"Слуцкія ткачыхі", "Чаму-ж мне ня пець"/. Равенскі зьяўляўся адным зь першых дасьледавальнікаў беларускага нацыянальнага стылю ў музыцы й гэтай праблеме служыў як тэарэтычна /як музыкавед/, гэтак і практычна /як кампазытар/.

50. Аб гэтым даволі правільна заўважыў музыкавед праф. А. Карповіч у артыкуле "Кніга аб беларускім тэатры й драме". Беларускі Зборнік, №3 Інстытуту для Вывучэньня Гісторыі й Культуры СССР, Мюнхэн, I955, б. I99-20I.

5I. Тэраўскі. "Беларускі лірнік", Бэрлін, I922, Прадмова.

52. Тэраўскі быў вельмі скромным і сьціплым чалавекам.

53. Хачу тутака з прыемнасьцю адзначыць, што гэтую думку аб зінгшпілі выказаў і А.Карповіч у сваім артыкуле "Да праблемы беларускага нацыянальнага стылю ў музыцы". Запісы Бел. Інстытуту Навукі й Мастацтва, №I, I954, Нью Ёрк.

54. Аб Чароце ў Літаратурнай Энцыклёпэдыі /Белорусская Литература/ т.I, I927 і ў МСЭ, т.9, I93I г. /Чарот/.

55. Беларуская культура. Зборнік I, Менск, I928, б. 3I-32.

56. Вільня зьяўлялася перад I-ю сусьветнаю вайною цэнтрам беларускай думкі. Там выдавалася нацыянальная газэта "Наша Ніва", адкуль і пэрыяд I906-I9I4 гг. атрымаў назоў "нашаніўскага".

57. Беларуская музыка, МСЭ, т.5, I927.

58. Аладаў паказваў мне і праігрываў сваю опэру ў I934 г., але пасьля ўжо баяўся аб ёй гаварыць.

59. Гэтая-ж тэма гучала й у творах Купалы, Коласа, Бядулі і інш. /Драма Купалы "Раськіданае гняздо"/.

60. Мне ўдалося ўжо на эміграцыі бачыць некалькі накідак Равенскага да опэры.

6I. "Сіняя блюза" - эстрадная форма агітацыйных выступаў /I8-ые, 20-ые гады/ работніцкай самадзейнасьці, якая мела мітынгова-патасны й у той-жа час нізкапробны характар.

62. Бел. літаратура. МСЭ, т.I, I928.

63. Аб гэтым у БСЭ, т.4, I950 - "Бел. Сов.Соц.Рес." /литература/; у МСЭ, т.9, I938 - "Узвышша" й у БСЭ, I947, "Союз Сов. Соц.Респ." /литература/, б. I46I-I47I/.

64. Лібрэтысты Чуркіна- Шастакоў быў абвінавачаны ў "нацдэмаўшчыне".

65. Тэкст "Купальля" Чарота й частку музыкі Тэраўскага ўдалося захаваць на эміграцыі. "Тарас на Парнасе" захаваўся да вайны ў Аладава, але з часам вайны і разбурэньня Менску, пэўне, загінуў.

66. Хрэньнікаў. Справаздача на пленуме Саюзу Сав. кампазытараў у Маскве. "Сов. Искусство" ад I5.XII I95I г.

67. Там-жа.

68. Там-жа.

69. Там-жа.

70. Цытуецца паводля газэты "Бацькаўшчына", I3.X.I955.

7I. У гэты час у БССР яшчэ трымалася панаваньне савецкай масавай песьні - выразьніцы Рапмаўскай гегемоніі, усе іншыя вы-гляды музычнага мастацтва былі ў тым самым становішчы, што й опэра.

72. Дэкады нацыянальнага мастацтва. БСЭ, т.I3, I952.

73. Беларусь выступіла на I-ай дэкадзе ў I940 г. па ліку 8-ай, да яе прайшлі дэкады: а/ Украіна, б/ Казахстан, в/ Грузія, г/ Узбэкістан, д/ Азэрбайджан, е/ Кіргізія й ж/ Армэнія.

74. Алесь Туранкоў /нар. I893/ - ведамы беларускі кампазытар, першы аўтар беларускіх сымфанічных твораў /"Сюіта на беларускія тэмы"/, асабліва плодна працаваў у галіне песенна-рамансавай і харавой.

75. Аўген Цікоцкі /нар. I893/ - ведамы беларускі кампазытар, адзін з найбольш плодных аўтараў ува ўсіх галінах музычнага мастацтва. Найбольш у яголым пляне вакальна-сымфанічныя рэчы /"Скупы", "Буравесьнік"/.

76. Анатоль Багатыроў /нар. I9I3/ - беларускі кампазытар малодшага пакаленьня /у тыя часы/. Найбольш праявіў сябе як аўтар кантатаў /"Сказ аб мядзьведзіцы", "Ленінградцы", "Беларусь", "Партызаны"/.

77. Мікола Шчаглоў /нар. I897/ - выдатны белар. грамадзка-музычны дзеяч, адзін із лепшых дасьледавальнікаў беларускага фальклёру й яголых першых тэарэтыкаў /працы "Беларуская песьня" й "Беларуская музыка"/; плодны аўтар ува ўсіх музычных галінах, а найбольш у опэрнай творчасьці.

78. Гэтыя кампазытары фактычна й узначальвалі й былі самі аўтарамі "нацыянальнай" опэрнай творчасьці, выкарыстоўваючы нацыянальных музыкаў у якасьці падсобнай сілы.

79. Артыкул "Большие достижения и большие задачи", "Советское искусство", 5.XII.I95I.

80. Там-жа.

8I. "Кок-сагыз" быў напісаны Чуркінам у форме зінгшпілю й набыты Домам народнае творчасьці для самадзейных гурткоў.

82. Аб заданьнях "сацыялістычнага" рэалізму глядзець артыкул "Літаратура і Мастацтва", БСЭ, I947, б. I46I-I500.

83. Сталін асабіста прысутнічаў на гэтай опэры і свае ўражаньні зрабіў дзяржаўным заданьнем, арьентаваў на "Ціхі Дон" усю музычную грамадзкасьць. Падрабязьней аб гэтым у кнізе Куліковіча "Савецкая опэра", б.20-25, Інстытут для Вывучэньня Гісторыі й Культуры СССР, Мюнхэн, I955.

84. Песьня гэта пададзена была як старадаўняя народная творчасьць /рэгентам Мікалаевічам/, што не адказвае запраўднасьці.

85. Аб Дзяржынскім адмоўныя водзывы, навет, знаходзім у савецкіх крытыкаў: Багданава-Беразоўскага ў яголай кнізе "Савецкая опэрная культура", "Тэатральны альманах", кніга 2/4/, I946, б. 79-I24; а таксама ў Шавердзяна "Савецкая опэра", "Сов. музыка", №3, I94I.

86. Там-жа.

87. У саюзе кампазытараў Беларусі ў той час ня было аніводнага сябры партыі, адзін толькі Любан меў кандыдацкую кніжку.

88. На дэкаду, напрыклад, было забаронена паслаць беларускіх народных дудароў зь іх характэрнымі інструмэнтамі.

89. "Кацярына" Шчаглова ўдзельнічала ў дэкадзе "бочным" парадкам, а не ў афіцыйным паказе /аб гэтым у разьдзеле беларускага опэрнага тэатру/.

90. Пасьля даведаліся, што аўтарам гэтага артыкулк ад рэдакцыі быў ведамы кампазытар-камуністы Кабалеўскі.

9I. Дакладна мала хто ведае ўсе пэрыпэтыі гэтага здарэньня, у колах блізка стаячых да кіраўніцтва гаварылася, што сакратару беларускага ЦК, быццам, удалося дайсьці да Сталіна й ён аддаў загад напісаць другі артыкул.

92. Верховцев и Попов. Требовательнее относиться к своему творчеству. "Сов. искусство", I.XII.I95I.

93. Некаторыя ўрыўкі з гэтай опэры падаваліся ў I94I г. праз менскае радыё.

94. Музыка. БСЭ. "Союз Сов.Соц.Респ.", I947, б. I555-I580.

95. Бел. Сов.Соц.Респ. /музыка/, БСЭ, т.4, I950.

96. Было яшчэ колькі дробных вакальных рэчаў на словы беларускіх паэтаў.

97. Абператварэньні нацыянальнае формы і "расшырэньні" народных інтанацыяў: у артыкуле "Большие достижения и большие задачи", "Советское искусство", 5.XII.I95I і ў артыкуле "Музыка", БСЭ, "Союз Сов.Соц.Респ.", I947, б. I553-I583.

98. У опэры "Кветка шчасьця" выкарыстаны песьні: "Ой, рана на Йвана", "Ой, бору мой", "Загудзі ты бура ў полі", "Ой, борам, борам", "Сяньня Купала", "Не хадзі, ведзьма", "Ой, не гары", "Зязюленька баравая" і г.д.; танцы: "Юрачка", "Лявоніха", "Таўкачыкі" і інш. У опэры "Міхась Падгорны" - песьні: "Я табун

сьцерагу", "Сягоньня я тут, а заўтра паеду", "Выйду я ў садзік", "Ой, пад дубам, дубам", "Чырвоная каліна", "Дубравачка зялёная"; танцавальныя песьні: "Па гароху ў па ячаню", "Трасуха" і інш. У опэры "Кацярына" - песьні: "Там за рэчкаю", "Ды як даў-жа Бог вясну", "Ой ты бела бяроза", "Касец", "А сонейка за бор", "Маладая жыта жала", "А ў нас сяньня вайна была", "Ой, камарыкі мае"; танцавальныя песьні й звароткі: "Мікіта", "Падушачка", "Кадрыля", "Шастак", "Ах, вы, кумачкі мае", "Малодачка" і г.д.

99. Сталін на парадзе Чырвонай арміі ў Маскве /7.XI.I94I/ сказаў прамову аб "мужным вобразе нашых вялікіх продкаў". БСЭ, I947. Союз Сов.Соц.Респ.", б. I584-I602.

I00. Менскія жаролы падаюць, што опэра "Алеся" быццам пісалася аўтарам у бомбасховішчах у г.Горкім, дзе ў той час знаходзіўся беларускі опэрны тэатр /"Опэрны тэатр", "Беларусь" №9, I955/.

I0I. Артыкул А.Карповіча "Да праблемы беларускага нацыянальнага стылю ў музыцы" /"Запісы" Беларускага Інстытуту Навукі й Мастацтва №I/5/, Нью Ёрк, I954/ гаворыць гэтыя словы пра дзейнасьць кампазытараў Шчаглова, Равенскага й часткава Туранкова, але іх можна з пэўнасьцю распаўсюдзіць і на творчасьць многіх іншых аўтараў.

I02. Там-жа.

I03. У Віленскай газэце "Крыніца" №23-24, I940, надрукавана бяседа з кампазытарам Галкоўскім, дзе апошні паведамляе аб сваіх плянах напісаньня опэры "Сымон-Музыка", гаворыць, што абставіны не даюць яму магчымасьці /цяжкае матар'яльнае становішча/ пакуль што зьдзейсьніць свае думкі. У I942-43 г. аўтар гэтага дасьледаваньня меў нагоду гутарыць з Галкоўскім /у Вільні/, пры чым апошні яшчэ раз пацьвердзіў яму аб тым, што опэра яго знаходзіцца ізноў толькі ў плянаваньні, практычна да таго часу нічога зроблена ня было. Гэтым я, карыстаючыся нагодаю, хачу адказаць тым крытыкам, што лічылі опэру "Сымон Музыка" напісанаю, будучы ўведзены ў памылку няправільнаю інфармацыяй.

I04. У I939-40 г. на опэрнай дзялянцы працавалі кампазытары:Залатароў, Туранкоў, Шчаглоў, Цікоцкі, Багатыроў, Аладаў, Чуркін, Самохін, Палонскі й Іваноў /па музычнай камэдыі/. У I944 г. іх засталося: Цікоцкі, Аладаў і Багатыроў; адыйшлі:

Чуркін, Залатароў, Палонскі; рэпрэсьяваныя: Туранкоў, Самохін, Іваноў; выехалі на эміграцыю: Шчаглоў і Равенскі.

I05. Лынькоў. Задачы беларускай літаратуры, "Полымя" №I, I946, Менск, б. I04.

I06. Зьмітрок Лукас /нар. I9II/ - беларускі кампазытар маладога пакаленьня /у той час/, вылучаецца галоўным чынам сваімі рамансавымі творамі на тэксты беларускіх паэтаў.

I07. Кастусь Пукст /нар. I900/ - беларускі кампазытар старэйшага пакаленьня, найбольш праявіў сябе ў харавой і песеннай творчасьці.

I08. П'еса "Машэка" /паводля Я.Купалы/ Міровіча ўпяршыню ставілася ў драматычным тэатры 20-х г.

I09. Партызанскія тэмы былі ў той час шырака выкарыстаныя ўва ўсіх жанрах музычнага мастацтва: у сымфоніі, кантаце, песьні і г.д.

II0. Маю на ўвазе пастановы ЦК ВКП/б/ I946 г. "О журналах "Звезда" и "Ленинград", "О кинофильме "Большая жизнь" и "О репертуаре драматических театров" /Аб гэтым у БСЭ, I947, Союз Сов. Соц. Республік, б. I46I-I500/, а таксама пастанову ЦК ВКП /б/ I947 г. "Об опере "Великая дружба" /"Сов. музыка" №I, I948/.

III. "Зьвязда", Менск, №27, I947.

II2. Справаздача Хрэньнікава "Становішча й задачы опэрнай творчасьці савецкіх кампазытараў", "Сов. искусство", I5.XII, I95I.

II4. Там-жа.

II5. Бальшыня беларускіх лібрэтыстых былі адказнымі партыйнымі працаўнікамі /Броўка, Глебка, Клімковіч і г.д./.

II6. 4-й пленум Союза саветских композиторов. "Сов. музыка", №3, I950.

II7. Там-жа.

II8. Справаздача Хрэньнікава. "Сов. искусство", I5.XII.I95I.

II9. Там-жа.

I20. "Требовательнее относиться к своему творчеству". "Сов. искусство", I.XII.I95I.

I2I. Там-жа.

I22. Там-жа.

I23. Аб гэтым у БСЭ. "Бел. Сов. Соц. Респ." /музыка/, т.4,

I950 і ў артыкуле Смольскага "Старэйшы кампазытар", "Беларусь" №5, I954, б.20.

I24. "Літаратура і Мастацтва", Менск, I6.X.I954.

I25. Лютаровіч. Росквіт беларускага савецкага мастацтва, Менск, I955, б.9.

I26. З такой афіцыйнай прэсы ў далейшым прыводзяцца рэцэнзіі Грошавай у "Правде", I4.II.I955; Міхайлава ў "Сов. Белоруссии", I5.II.I955; Небольсіна ў "Вечерней Москве", I4.II.I955; Саквы ў "Советской Культуре", I5.II.I955; Поляноўскага ў газэце "Труд", I8.II.I955; Кніпэра ў "Известиях", I9.II.I955 і Хапаева ў "Литературной газете", 22.II.I955.

I27. З зборніка "Декада белорусского искусства и литературы в Москве", I955 г., Госиздат БССР, прыведзеныя ўрыўкі выказваньняў: Сабінінай - б. 255-258, Малявіна - б. 258-262, Месхэтэлі - б. 263-264.

I28. Другі зьезд кампазытараў БССР адбыўся ў сакавіку I956 году /Газэта "Зьвязда", I6.III.I956/.

I29. З-ці зьезд Белар. Пісьменьнікаў. "Бацькаўшчына", 5.XII. I954.

I30. Броўка ад I944 г. перарабляе лібрэта опэры. У I952 г. да яго дадалі ў дапамогу яшчэ аднаго лібрэтыстага Рамановіча.

I3I. З-ці зьезд беларускіх пісьменьнікаў. "Бацькаўшчына", 28.XI.I954.

I32. "Літаратура і Мастацтва", 27.УIII.I955.

I33. Артыкул "Дзіцячая гераічная опэра", "Зьвязда", 22.I. I956.

I34. Там-жа.

I35. Там-жа.

I36. Там-жа.

I37. Там-жа.

I38. "Літаратура і Мастацтва", I7.3.I956.

I39. "Требовательнее относиться к своему творчеству", "Советское искусство", I.XII.I95I.

I40. "Обсуждение доклада". "Советское искусство", I5.XII. I95I.

I4I. З-ці зьезд беларускіх пісьменьнікаў, "Бацькаўшчына", 28.XI.I954.

I42. Артыкул "Сумная даведка", "Бацькаўшчына", З.IУ.I955.

I43. Аб гэтым у артыкулах Вінаградава /"Сов. музыка" №3, I949/ і на 4-ым пленуме Саюзу сав. кампазытараў /"Сов. музыка", №3, I950/.

I44. З-ці зьезд пісьменьнікаў, "Бацькаўшчына", 3I.X.I954.

I45. Без такой рэзалюцыі не абыходзіўся аніводзін пленум, нарада, зьезд кампазытараў СССР і БССР.

I46. "Літаратура і Мастацтва". Перадавіца "Насустрач зьезду кампазытараў", I7.XII.I955.

I47. "Зьвязда". Перадавіца "Творчыя задачы беларускіх кампазытараў", 4.I.I956.

I48. Там-жа.

I49. Аб гэтым на 4 пленуме Саюзу сав. кампазытараў /"Сов. музыка" №3, I956/, у артыкуле "Требовательнее относиться" /"Сов. искусство", I.XII.I95I/, у выступленьні Любана на пленуме I946 г. у Маскве /"Сов. музыка" №I0, I946 г./.

I50. Музычная нарада пры ЦК партыі ў I948 г. падрабязна паказала ўсе элемэнты музычнага твору /мэлёдыя, гармонія, рытміка/, якімі павінен карыстацца савецкі кампазытар і якімі спосабамі /"Музыка", БСЭ, I947, "Союз Сов. Соц. Респ.", б. I553-I583/.

I5I. Вынікі кантрольнай брыгады па творчасьці беларускіх опэрных аўтараў на 4 пленуме I950 г. /"Сов. музыка" №3, I950/.

I52. "Літаратура і Мастацтва", I0.IX.I955.

I53. "Обсуждение доклада", "Сов. искусство", I5.XII.I95I.

I54. "Фармалізм" у СССР настолькі шырокае й разьбежнае паняцьце, што пад гэту клічку трапіць усякі, хто мае арыгінальную, а не казённую думку.

I55. "Літаратура і Мастацтва", I0.3.I956.

I56. Там-жа.

I57. Там-жа.

I58. "Літаратура і Мастацтва", I7.IX.I955.

I59. Аб гэтым у артыкуле: "Требовательнее относиться к своему творчеству", "Сов. искусство", I.XII.5I.

I60. Там-жа.

I6I. Аб гэтым гавораць артыкулы афіцыйнай прэсы, прысьвечаныя сустрэчы 2-га зьезду беларускіх кампазытараў у газэце

"Зьвязда" /4.I.1956/ й у газэце "Літаратура і Мастацтва" /I7. XII.I955./.

I62. Газэта "Советская Белоруссия", 25.У.I955.

I63. Там-жа.

I64. Аб гэтым падрабязьней у артыкуле Куліковіча "Крызыс беларускага музычнага мастацтва"."Беларускі Зборнік", кніга I, Інстытут для Вывучэньню Гісторыі й Культуры СССР, Мюнхэн, I955, б. II5-I36.

I65. Нетаварыскія адносіны крытыкаў - агульная зьява ў СССР, якая сьцьвярджалася лідэрам кампазытараў Хрэньнікавам /"Сов. искусство", I5.XII.I95I/ і музыкаведам Шавэрдзянам /"Сов. искусство", 24.XI.I95I/.

I66. "Літаратура і Мастацтва", 27.УIII.I955. Закіды беларускіх кампазытараў крытыкам робяцца на кажным кроку. Слабасьць, абыякавасьць, няпрынцыповасьць музычнай крытыкі ў БССР сьцьвярджаецца артыкуламі "Требовательнее относиться" /"Сов. искусство", I.XII.I95I/, "Насустрач зьезду" /"Літаратура і Мастацтва", I7. XII.I955/ і "Творчыя задачы" /"Зьвязда", 4.I.I956/.

I67. "Літаратура і Мастацтва", I7.III.I956.

I68. Там-жа, 2I.I.I956.

I69. Там-жа, 9.УI.I956.

I70. Раней мы ўжо знаёміліся зь вялікай колькасьцяй фальклёрнага матар'ялу ў беларускіх опэрах, а таксама з высокім узроўнем пастаноўкі справы апрацоўкі беларускага фальклёру.

I7I. На гэтым будзе спэцыяльна пабудаваны разьдзел у канцы дасьледаваньня.

I72. Гл. "Беларусь", I955, №9; адзін з музычных дзеячоў таго часу Сэлях падае вестку аб тым, што першым опэрным спэктаклем была "Русалка" /на беларускай мове/, якая была пастаўлена ў Менску ў I927 г. - значыцца на год раней.

I73. У БСЭ, т. 4, I950, у артыкуле "Бел. Сов. Соц. Республика" /музыка/ сказана, што музычны тэатр у Менску паўстаў у I930 годзе ў выглядзе Дзяржаўнай Студыі.

I74. У брашуры Лютаровіча "Росквіт беларускага савецкага мастацтва", Менск, I955, б. 7, пададзена, што беларускі опэрны тэатр "нядаўна /у I954 г. - М.К./ адзначаў сваё дваццаціगодзьдзе", - гэта значыцца, што афіцыйны дзейнік БССР /заступнік

Міністра культуры/ лічыць датаю заснаваньня тэатру I933-I934 г.

I75. "Беларуская культура", зборнік №I, Менск, I928, б.48.

I76. Там-жа падаецца й іншая думка што "беларуская нацыянальная опэра выйдзе бязумоўна зь Беларускай Кансэрваторыі".

I77. "Беларуская культура", зборнік №I, Менск, I928, б.32.

I78. "Беларуская культура", зборнік I, б.48.

I79. Дакладная дата арганізацыі Менскага музтэхнікуму таксама ў афіцыйных жаролах мае разьбежнасьці, гэтак БСЭ /"Бел. Сов. Соц. Респ.", т.4, I950/ падае I924 г., а "Беларуская культура", зборнік №I, I928, б.47 - I925.

I80. Паводля словаў Сэляха, у гэтай пастаноўцы прыймалі ўдзел і артыстыя-прафэсіяналы, зь якіх паказаны Несьцярэнка /Натальля/, Мецялевіч /князь/, Мартава /княгіня/, Сэлях /млынар/. Дырыгаваў опэрай Макс Купэр /Вялікі Маскоўскі Тэатр/. Пераклад на беларускую мову зроблены быў артыстым Ждановічам.

I8I. У Музычны тэхнікум уступілі тады: Александроўская, Млодэк, Пігулеўскі, Швайка, Каліноўская, Друкер, Пукст і інш.

I82. В.Сэлях - былы артысты Імпэратарскай Мар'інскай Опэры /С-Пецярбург/.

I83. Цьвяткоў - артысты Вялікага Маскоўскага Тэатру.

I84. Банаціч - ведамы артысты Вялікага Маскоўскага Тэатру, заснавальнік вакальнай адукацыі й школы ў БССР.

I85. Спэктаклі опэрнага тэатру йшлі на сцэне I-га БДТ, таму што сваёй залі тэатр тады яшчэ ня меў. Опэрная студыя ставіла: "Залаты Пятушок", "Царская Нявеста", "Кармэн" і іншыя опэры.

I86. Тэатр тады ачольваўся музычным і мастацкім кіраўніком, дырыгентам Гідгарцам, які дзякуючы партыйнаму білету /кандыдат партыі/ зрабіў з тэатру сваю асабістую вотчыну, паказаў сябе дыктатарам-самадурам, якога цікавіла собская кар'ера, а ня справа, тым болей нацыянальная /пазьней ён быў выгнаны зь Беларусі/.

I87. Б.Смольскі. Беларускі Дзяржаўны Тэатр опэры й балету. Зборнік "Мастацтва Савецкай Беларусі", Менск, I955 г., б.78-99.

I88. Там-жа.

I89. Тады-ж ён атрымаў назоў Беларускага Вялікага Тэатру опэры й балету.

I90. Паводля раскладу Усесаюзнага Камітэту ў справах мас-

тацтва ў беларускі опэрны тэатр былі накіраваныя наступныя артыстыя: Грубін /галоўны дырыгент/, Шлепянаў /мастацкі кіраўнік і галоўны рэжысэр/, Сьцяпанаў /галоўны хормайстра/, Аляксеева /каларатурнае сапрана/, Малькова /лірычнае сапрана/, Валчанецкая, Хумарава, Букалава /мэцца-сапрана/, Лапін, Засецкі /тэнары/, Арсенка, Аўдзеенка, Салохін /барытоны/, Куітараў, Габаеў /басы/.

I91. Музычную частку дэкады кансультавалі Нежданава й праф. Галаванаў.

I92. Опэра "Кацярына" ў час дэкады была выстаўлена ў Маскве зь ініцыятывы Тэатральнага Згуртаваньня ў канцэртным выкананьні /у клюбе Згуртаваньня/; выканаўцамі былі артыстыя тэатраў імя Станіслаўскага й Нямiровіча-Данчанкі. Ачольваў гэтую ініцыятыву кампазытар Кабалеўскі.

I93. Зь I5-га чэрвеня I94I г. опэрны тэатр меў дэкрэтны месячны адпачынак і бальшыня ягоных працаўнікоў выехала зь Менску, што ў некаторым сэньсе вызначыла лёс тэатру.

I94. Трупа працавала ў памяшканьні БДТ I і давала рэгулярныя спэктаклі, хоць і ў вельмі цяжкіх умовах вайсковага часу й акупацыі.

I95. На першыя ролі выйшлі маладыя артыстыя, узгадаваныя Менскай кансэрваторыяй: Купцэвіч, Ачыновіч, Чэмерысава, Вержбаловіч, Касьценіч, Шчаціхін, Сімага й інш.; рэжысэрскія здольнасьці праявіла артыстка Пукст. З маладых выканаўцаў іншых музычна-тэатральных асяродкаў у тэатр уступілі тады й занялі месцы салістых: Лазараў /із складу опэрнага тэатру/, Некрасаў, Чарыўны і іншыя. Вялікую працу рабіў рэжысэр Вастокаў /старэйшы дзеяч беларускага тэатру/.

I96. Гэтак назаўсёды, ці на доўгі час зьніклі з грамадзкага жыцьця опэрныя дзеячы: Несьцярэнка, Бандарэнка, Купцэвіч, Каліноўская, Пукст, Касьценіч, Нікіціна, Вастокаў, Самохін, Лапацін, Некрасаў, Шчэціхін, Каліноўскі, Швайка і інш. Толькі жменьцы аўтараў удалося эміграваць.

I97. Смольскі. Цыт. праца, б. 78-99.

I98. Перад 2-ю дэкадаю ў тэатр, паводля раскладу з Масквы /Міністэрства культуры/, уступілі артыстыя Ніжнікава, Шымко, Нікеева, Пастуніна, Сярдобава, Галушкіна, Дзмітраў, Сайкоў, Генэралаў, Нікольскі, Глазаў, Сярдобаў, Бражнік і інш.; рэжысэры Дамброўскі й Маралёў, дырыгэнты: Любімаў, Каламыйцава й Абраміс, хормайстар Прысёлкаў. Быў вызначаны новы дырэктар тэатру Лубяной /ён-жа й опэрны актор/ замест былога - Гантмана. Такім чынам, увесь амаль-што вядучы склад быў адноўлены.

I99. Аб гэтым больш дакладна ў манаграфіі: М.Куликович. Советская опера, Мюнхэн, I955.

200. Гэтыя бытавыя зьявы наглядаюцца па ўсім СССР, аб іх часта паведамляюць і цэнтральныя газэты, напрыклад, "Сов. искусство", 2I.XI.I95I.

20I. Театральный альманах, кн.2 /4/, Масква, б.244-26I.

202. "Літаратура і Мастацтва", 7.I.I956.

203. "Літаратура і Мастацтва", I9.X.I955; 5.XII.I955.

204. Там-жа.

205. "Дзіцячая гераічная опэра", "Зьвязда", 22.I.I956.

206. Там-жа.

207. Глинка. Календарь к I50-летию. Гос. Муз. Издательство, Ленінград, I954, б.453.

208. Не забудземся, што зінгшпіль стварыўся як нацыянальны /нямецкі/ опэрны жанр, адлюстраваўшы дэмакратычныя тэндэнцыі й цесную сувязь з народнаю творчасьцяй. Паказальным ёсьць і бытавы зьмест зінгшпільнае п'есы. У беларускім выглядзе зінгшпільная форма яшчэ больш набыла нацыянальных рысаў, сталася найбольш прывабнаю формай для музычнага тэатру.

209. Справаздача Хрэньнікава. "Сов. искусство", I5.XII.I95I.

2I0. Музыка. БСЭ, I947, том "СССР", б. I553-I583.

2II. "Сов. искусство", 5.XII.I95I.

2I2. "Правда", I7.II.I955.

2I3. "Беларусь", №9, I955 /новыя кнігі/.

2I4. Аб гэтым у новых дасьледаваньнях Канн-Новікавай, "Сов. музыка", №3, I948.

2I5. Гэта сьцьвярджаюць і савецкія крытыкі, БСЭ, т.4, I950. "Бел. Сов. Соц. Респ." /музыка/.

2I6. Выкарыстаньне песьні Варлаама "Как едет он".

2I7. Рымскі-Корсакаў зрабіў некалькі запісаў для зборніка беларускіх песьняў Шэйна, у тым ліку запісаны "Ці ня дудка мая" й "Бяседная".

218. БСЭ, т.4, 1950, "Бел. Сов. Соц. Респ." /музыка/.
219. Гречанинов. Моя музыкальная жизнь, Парыж, 1934.
220. З усіх вучняў Залатарова нацыянальныя імкненьні выразна былі бачныя толькі ў Самохіна.
221. Калиновский. БСЭ, т. 19, 1953.
222. "Літаратура і Мастацтва", №1, 2 за 1955.
223. Кампазытар Цікоцкі, напрыклад, выкарыстоўвае ў опэрнай аркестры ўдзел беларускіх цымбалістых /опэры "Міхась Падгорны" й "Дзяўчына з Палесься"/.

M. Kulikovič

SOVIET BELORUSSIAN OPERA

This work is a monograph on Soviet Belorussian opera in its historical development. Two aspects of the subject are dealt with - the artistic and the political. This latter aspect lends topicality to the work and reveals all the devices and methods used in the Soviet Union in exploiting art for political ends.

The book is divided into two parts, the first dealing with the operatic compositions of Soviet Belorussian composers, and the second with the Belorussian State Opera Theater and its work in Belorussian opera. In the historical introduction the author touches upon the question of the origins of Belorussian musical drama.

The Soviet period in Belorussian musical drama begins with the year 1921, and may be divided into three stages: (a) Belorussian opera during the rise of Soviet opera in general (1921-36), its brief heyday and subsequent suppression by Party directives at the time of the "socialist advance"; (b) Belorussian opera during the adoption of the Soviet "classical" operatic repertoire (1936-41), the culmination of which was the first ten-day festival of Belorussian art in Moscow; and (c) contemporary Soviet Belorussian opera (1941-56), including works composed during the war and the new postwar "socialist advance" and the second ten-day festival of Belorussian art in Moscow.

The second part of the work examines the creative evolution of the Belorussian State Opera theater, the artistic life of the theater and its workers, the relations between the theater

and composers and the formalism and bureaucratism to be observed in these relations.

Taking into account the disastrous situation of Soviet Belorussian opera and the danger to which it is exposed of losing its national character, the author also draws attention to the resistance that Belorussian operatic composers are, to a certain extent, exerting toward the official Party line.

The conflict between socialist realism and the strivings of composers toward a genuine realism manifests itself in the search for national subjects and characters, in the saturating of compositions with elements of folk art and in the attempts to preserve a link with this folk art, in spite of any kind of "socialist advances". All this justifies one in seeing in Soviet Belorussian opera the elements of a Belorussian national musical style which are capable of playing no insignificant part in the creation of a national esthetic for Belorussian opera provided there is freedom of artistic creation.

M. Kulikovič

DIE WEISSRUTHENISCHE SOWJETISCHE OPER

Vorliegende Arbeit ist einer Untersuchung der weißruthenischen sowjetischen Oper und ihrer Entwicklungswege gewidmet. Das Thema wird in zweierlei Aspekten behandelt: im künstlerischen und politischen. Letzterer trägt zur politischen Aktualität der Abhandlung bei und weist auf die Methoden hin, die in der Sowjetunion zur politischen Nutzbarmachung von Kunstwerken angewandt werden.

Die Schrift besteht aus zwei Teilen:

I. einer Untersuchung der künstlerischen Tätigkeit weißruthenischer sowjetischer Opernkomponisten,

2. einer Untersuchung der weißruthenischen Staatsoper und ihres Wirkens auf dem Gebiete der weißruthenische Opernproduktion.

In der Einleitung historischen Charakters werden die Quellen der weißruthenischen musikalischen Bühnenkultur behandelt.

Die Sowjetperiode der weißruthenischen musikdramatischen Kunst beginnt um I92I. Diese Periode umfaßt drei Zeitabschnite:

a. die Entwicklung der weißruthenischen Oper in der Zeit der Entstehung der sowjetischen Oper im allgemeinen (I92I-I936), die kurze Blütezeit dieser Oper und ihre Vernichtung mittels Parteiverordnungen während der "sozialistischen Offensive",

b. die weißruthenische Oper auf dem Wege der Aneigung der sowjetischen "klassischen Oper" (I936-I94I), eine Epoche, in deren Mittelpunkt die "Dekade weißruthenischer Kunst" in Moskau stand,

c. die moderne weißruthenische sowjetische Opernkunst (I946-I956), ein Abschnitt, der die Opernkunst im Kriege, diese während der neuen "sozialistischen Offensive" nach dem Kriege und während der zweiten "Dekade weißruthenischer Kunst" in Moskau umfaßt.

In der zweiten Hälfte der Abhandlung wird die schöpferische Evolution der weißruthenischen Oper, das künstlerische Leben auf dem Theater und das seiner Mitarbeiter, die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Operntheater und den Komponisten sowie der bürokratische und formalistische Charakter dieser Beziehungen untersucht.

Nach Feststellung der katastrophalen Lage der weißruthenischen Opernkunst und angesichts der Gefahr, diese könnte dabei ihr nationales Antlitz verlieren, ist es angebracht, auf den vergleichsweise geringen Widerstand hinzuweisen, den die weißruthenischen Opernkomponisten den offiziellen Parteiforderungen entgegenbringen.

Der Konflikt zwischen dem "sozialistischen Realismus" und den echten realistischen Tendenzen der weißruthenischen Künstler äußert sich in der Bevorzugung durch diese letztere nationaler Sujets und Gestalten, in der Sättigung der Kunst mit Elementen der Volkskunst und im Bestreben, die sie mit der Volkskunst vereinende Bande trotz aller "sozialistischer Offensiven" nicht aufzugeben. All dies berechtigt zur Annahme, daß es in der weißruthenischen sowjetischen Opernkunst Elemente eines weißruthenischen nationalen musikalischen Stils gibt, die dei der Erschaffung einer nationalen weißruthenischen Ästhetik der Opernkunst unter freiheitlichen bedingungen eine durchaus nicht geringe Rolle spielen könnten.